HORS-SÉRIE Le Monde

Réviser son bac avec Le Monde

2020

NOUVEAU PROGRAMME

FRANÇAIS 1re

CAHIER SPÉCIAL
16 pages de conseils

DES ANALYSES SUR LES ŒUVRES AU PROGRAMME

DES EXPLICATIONS SUR LES PRINCIPAUX POINTS DE GRAMMAIRE

DES REPÈRES DE CULTURE LITTÉRAIRE

DES CONSEILS POUR RÉUSSIR À L'ORAL

Antilles 9,30 €, Réunion 9,80 €, Maroc 90 DH, Tunisie 15 DT.
M 05257 - 9H - F: 8,90 € - RD

rue des écoles

En partenariat avec MAIF

Se préparer au nouveau bac de français avec Le Monde

NOUVEAU PROGRAMME

Une réalisation de rue des écoles

CAHIER SPÉCIAL
16 pages
de conseils

Avec la collaboration de :
Marie-Antoinette Bissay
Aurélie Briquet
Valérie Corrège
Glen Grainger
Adélaïde Jacquemard
Nicolas Le Flahec
Alain Malle
Sophie Touzé

En partenariat avec MAIF

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

La réforme du baccalauréat

Cette année, le baccalauréat change pour les élèves de première. Principales nouveautés : les séries générales (L, ES et S) disparaissent au profit de spécialités, le contrôle continu des classes de première et de terminale comptera désormais pour 40 % dans la note finale et un grand oral préparé sur deux ans sera introduit en terminale.

Le fonctionnement général

Une moyenne générale de 10 sur 20 au minimum est toujours nécessaire pour obtenir le baccalauréat. Il n'y a pas de note éliminatoire ou de note plancher. Un oral de rattrapage est possible lorsque la moyenne obtenue se situe entre 8 et 10 sur 20.

Le socle commun et les spécialités

Les programmes de français (en première), de philosophie (en terminale), d'histoire-géographie, d'enseignement moral et civique, d'enseignement scientifique/ mathématiques, de langues vivantes 1 et 2 et d'éducation physique et sportive sont communs à toutes les classes de la voie générale.

En première, les élèves ont dû choisir trois spécialités dans la liste suivante, en fonction des propositions de leur établissement :

- arts ;
- écologie, agronomie et territoires ;
- histoire-géographie, géopolitique et sciences politiques ;
- humanités, littérature et philosophie ;
- langues et littératures étrangères ;
- mathématiques ;
- numérique et sciences informatiques ;
- physique-chimie ;
- sciences de la vie et de la Terre ;
- sciences de l'ingénieur ;
- sciences économiques et sociales.

Seules deux des trois spécialités seront conservées en terminale et feront l'objet d'une épreuve.

Le contrôle continu : 40 % de la note finale

Le contrôle continu des classes de première et terminale compte pour 40 % de la note finale du baccalauréat.

- 30 % de ce contrôle continu reposent sur des épreuves communes organisées au cours des années de première et de terminale. Ces épreuves communes pourraient avoir lieu en janvier et avril de l'année de première, puis en décembre de l'année de terminale, en fonction des établissements. Les sujets sont issus d'une « banque nationale numérique de sujets » et les copies sont anonymisées et corrigées par d'autres professeurs que ceux de l'élève.
- Les 10 % restants correspondent à la prise en compte des bulletins scolaires de l'élève.

Les épreuves terminales

En première, une épreuve anticipée de français, comprenant un écrit et un oral est organisée au mois de juin. En terminale, les élèves devront passer deux épreuves de spécialité au retour des vacances de printemps, une épreuve écrite de philosophie et un grand oral au mois de juin.

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Le Monde CAMPUS

A l'approche du baccalauréat 2020 et durant l'examen, Le Monde Campus vous propose des conseils de lectures et de révisions, des quiz, des directs avec des professeurs, ainsi que les sujets et corrigés des épreuves.

Toute l'année, nos journalistes racontent comment les étudiants et jeunes diplômés se forment, travaillent et changent la société.

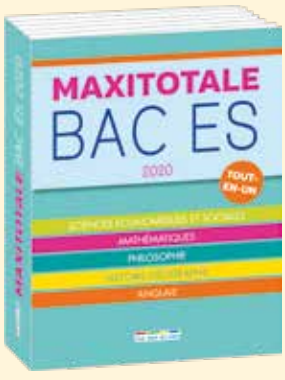
Rendez-vous sur la rubrique **Lemonde.fr/campus** et dans *Le Monde* avec les pages « Le Monde Campus 021 » et les suppléments mensuels « Le Monde Campus ».

Le Monde CAMPUS

MAXITOTALE

29 €

Tout-en-un : les sujets corrigés et commentés des 6 dernières années, les conseils des enseignants, la méthodologie et le programme.



Retrouvez toutes nos collections pour préparer le baccalauréat sur www.ruedesecoles.com

rue des écoles

SOMMAIRE

Le roman et le récit du Moyen Âge au XXIe siècle — p. 5

Madame de Lafayette, *La Princesse de Clèves* — p. 6
Parcours associé : individu, morale et société — p. 6
Dissertation — p. 8

Stendhal, *Le Rouge et le Noir* — p. 10
Parcours associé : le personnage de roman, esthétique et valeurs — p. 10
Commentaire — p. 12

Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien* — p. 14
Parcours associé : soi-même comme un autre — p. 14
Dissertation — p. 16

***Les articles du* Monde** — p. 18

Le théâtre du XVIIe siècle au XXIe siècle — p. 25

Jean Racine, *Phèdre* — p. 26
Parcours associé : passion et tragédie — p. 26
Dissertation — p. 28

Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro* — p. 30
Parcours associé : la comédie du valet — p. 30
Commentaire — p. 32

Samuel Beckett, *Oh les beaux jours* — p. 34
Parcours associé : un théâtre de la condition humaine — p. 34
Dissertation — p. 36

***Les articles du* Monde** — p. 38

La poésie du XIXe siècle au XXIe siècle — p. 45

Victor Hugo, *Les Contemplations* — p. 46
Parcours associé : les Mémoires d'une âme — p. 46
Dissertation — p. 48

Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal* — p. 50
Parcours associé : alchimie poétique : la boue et l'or — p. 50
Dissertation — p. 52

Guillaume Apollinaire, *Alcools* — p. 54
Parcours associé : modernité poétique ? — p. 54
Commentaire — p. 56

***Les articles du* Monde** — p. 58

La littérature d'idées du XVIe siècle au XVIIIe siècle — p. 65

Montaigne, *Essais,* « Des Cannibales », I, 31 ; « Des Coches », III, 6 — p. 66
Parcours associé : notre monde vient d'en trouver un autre — p. 66
Dissertation — p. 68

Jean de La Fontaine, *Fables* (VII-XI) — p. 70
Parcours associé : imagination et pensée — p. 70
Dissertation — p. 72

Montesquieu, *Lettres Persanes* — p. 74
Parcours associé : le regard éloigné — p. 74
Commentaire — p. 76

***Les articles du* Monde** — p. 78

Grammaire — p. 85

L'interrogation — p. 86

La négation — p. 87

Les propositions subordonnées conjonctives compléments circonstanciels — p. 88

Le lexique — p. 89

Le guide pratique — p. 91

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

LE ROMAN ET LE RÉCIT DU MOYEN ÂGE AU XXIe SIÈCLE

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Madame de Lafayette, *La Princesse de Clèves*

Madame de Lafayette est l'auteure de plusieurs ouvrages, mais on l'associe souvent à *La Princesse de Clèves* tant ce roman publié d'abord anonymement en 1678 a marqué les esprits. Le lecteur y découvre les pouvoirs de la passion amoureuse grâce à une analyse qui brille par sa finesse. Toutefois, au-delà de l'histoire de quelques individus, Madame de Lafayette fait aussi le portrait d'une société dans laquelle la morale joue un rôle complexe.

I. D'une société à l'autre

Madame de Lafayette.

A. Entre XVIe et XVIIe siècle

• Madame de Lafayette accorde **une grande importance à l'Histoire** dans ses récits. Dans *La Princesse de Clèves*, elle propose au lecteur du XVIIe siècle **un voyage dans le temps** en lui ouvrant les portes de la cour d'Henri II. Dès l'incipit, elle nous plonge ainsi au cœur du XVIe siècle, et les premières pages du roman prennent l'allure d'un défilé de grandes figures de cette période historique.

• Ce cadre est loin d'être accessoire puisque nous rencontrons bien des personnages historiques qui jouent un rôle important dans l'intrigue du roman. C'est notamment le cas de Marie Stuart, alors reine dauphine puis reine de France après la mort d'Henri II.

• Ce détour par le XVIe siècle ne vise pas seulement à proposer au lecteur un cadre atypique. La société que Madame de Lafayette fait revivre lui permet également **d'évoquer librement le XVIIe siècle dans lequel elle vit**. La cour d'Henri II peut alors rappeler celle de Louis XIV.

B. Entre Histoire et fiction

• Madame de Lafayette parvient à créer un cadre historique vraisemblable, mais elle prend aussi **certaines libertés avec l'Histoire**. En effet, tous ses personnages n'ont pas réellement existé, ou alors leur existence historique ne correspond pas tout à fait à celle de leur double fictif. Les noms des protagonistes du roman sont certes attestés, mais l'auteure comble par son imagination un certain nombre de vides, si bien qu'elle réécrit en partie l'Histoire.

• Madame de Lafayette **mêle en outre étroitement l'Histoire et la fiction**. Elle donne par exemple le sentiment que des personnages fictifs ont pu modifier le cours de l'Histoire de France. C'est notamment le cas lorsque la princesse de Clèves et le duc de Nemours, dans la troisième partie du roman, sont contraints de réécrire un billet pour tromper la reine. Non seulement la reine n'est pas dupe, mais elle accuse la reine dauphine : « cette pensée augmenta tellement la haine qu'elle avait pour cette princesse qu'elle ne lui pardonna jamais, et qu'elle la persécuta jusqu'à ce qu'elle l'eût fait sortir de France ».

II. Les pouvoirs de la passion

A. Des charmes puissants

• Madame de Lafayette utilise aussi ce cadre historique pour nourrir **sa représentation des pouvoirs de l'amour**. Ainsi, dès l'incipit, elle s'attarde sur les liens qui unissent le roi à Diane de Poitiers, duchesse de Valentinois et puissante maîtresse d'Henri II : « quoique sa passion pour Diane de Poitiers, duchesse de Valentinois, eût commencé il

PARCOURS

Individu, morale et société.
Étymologiquement, l'« individu » désigne un objet unique par rapport à un ensemble, à une espèce. Le personnage de roman peut s'intégrer à la société et en refléter les valeurs, mais il est parfois en marge de celle-ci. De quelle manière le personnage de roman envisage-t-il son individualité dans la construction sociale ?

LA NORME MORALE ET SOCIALE

• Les romanciers montrent l'importance des règles sociales, en racontant l'histoire de personnages qui ne les respectent pas toujours. Les extravagances de Ragotin dans *Le Roman comique* de Scarron (1651), qui sont une entorse à la norme de l'honnête homme cultivé et modéré, le rendent ridicule et font de lui un personnage grotesque. Choderlos de Laclos, dans *Les Liaisons dangereuses* (1782), montre des personnages pour qui la seule voie possible est le rejet des valeurs communes et l'exaltation des inclinations personnelles. Leur punition à la fin du roman donne à l'œuvre une dimension morale.

• Le personnage peut ainsi rester en marge de la société par ses idées et/ou par son comportement qui choque lorsqu'il ne répond pas aux attentes sociales. Meursault, dans *L'Étranger* de Camus (1942), ne pleure pas à l'enterrement de sa mère, tue un Arabe sur une plage, refuse de recevoir la confession du prêtre avant son exécution. Cela véhicule parfois une réflexion critique sur la société dans laquelle il s'insère : le procès de Meursault met en scène une justice plus intéressée par la marginalité du personnage que par sa culpabilité réelle.

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

y avait plus de vingt ans, elle n'en était pas moins violente ». Cette violence annonce la force des passions qui seront dépeintes durant tout le roman.

• Il est en effet difficile de résister aux charmes de l'amour et ce dernier semble réellement ensorceler certains personnages. Les scènes de rencontre, qui renouvellent le topos de l'*innamoramento*, ont la violence et la soudaineté du coup de foudre. C'est ce qu'éprouvent tour à tour le prince de Clèves et le duc de Nemours en découvrant M^lle^ de Chartres. Le prince conserve ainsi « une passion violente et inquiète » qui le trouble sans cesse. Il donne l'impression d'être le jouet de puissances qui le dépassent : la joie d'être l'époux de celle qu'il aime s'accompagne de la douleur de voir que cette passion n'est pas partagée. Nous en revenons alors au sens étymologique de « passion », qui véhicule cette idée de souffrance.

B. Des pouvoirs complexes

• Si la passion amoureuse peut animer les personnages, elle est donc aussi responsable de leurs troubles. C'est ce que réalisent constamment la princesse de Clèves et le duc de Nemours en passant sans cesse d'une émotion à l'autre. L'individu semble alors morcelé tant **des forces a priori opposées cohabitent en lui**.

• La princesse de Clèves doit ainsi lutter contre son envie de voir le duc de Nemours. Elle est à la fois rassurée et déçue de s'en éloigner. **Les longues phrases sinueuses** parviennent à traduire ces sentiments contradictoires. Dans la deuxième partie, la princesse de Clèves est confrontée à cette étrange expérience : « Le discours de M. de Nemours lui plaisait et l'offensait quasi également [...]. L'inclination qu'elle avait pour ce prince lui donnait un trouble dont elle n'était pas maîtresse. » Mais ce qui complique encore cette représentation des passions, c'est que l'individu doit sans cesse composer avec une société qui le guette et le surveille.

III. L'individu face à la société

A. Le regard de la société

• La cour est un espace dans lequel **l'intime est constamment menacé**. L'aveu de la princesse de Clèves, même si son identité reste floue pour la plupart des personnages, devient ainsi un objet de conversation. Le duc de Nemours fait l'erreur de confier cette histoire au vidame de Chartres, qui en parle à son tour à M^me^ de Martigues. La dauphine en vient en définitive à restituer à la princesse de Clèves sa propre aventure, ce qui cause à cette dernière « une douleur qu'il est difficile d'imaginer ».

• L'individu vit constamment **sous le regard de la société**. Ce poids est tel que chacun, pour exister, doit briller par sa conversation, ses actions ou son apparence, car **la cour est l'espace du paraître**. Dans la deuxième partie du roman, après la signature de la paix, un grand tournoi est par exemple organisé : « Tous les princes et seigneurs ne furent plus occupés que du soin d'ordonner ce qui leur était nécessaire pour paraître avec éclat ». Pour autant, ces apparences sont souvent trompeuses, comme le montrent les intrigues politiques du roman.

B. Le poids de la morale

• La société joue par ailleurs un rôle important parce qu'elle **impose une morale à l'individu**. La mère de la princesse de Clèves n'est pas seulement une confidente ou une alliée pour sa fille : elle fait aussi office de directeur de conscience. Après avoir accueilli la nouvelle de sa mort prochaine « avec un courage digne de sa vertu et de sa piété », elle met une dernière fois sa fille en garde contre l'amour qu'elle porte au duc de Nemours, et le déshonneur qui risque de rejaillir sur elle et son mari.

• **Cette norme est peu à peu intériorisée** par la princesse de Clèves qui en vient finalement, alors que rien ne l'y oblige plus, à repousser le duc de Nemours. C'est ce qui surprend ce dernier, qui évoque un « fantôme de devoir ». Il y a ainsi dans l'œuvre elle-même une **visée moralisatrice**. C'est en restant fidèle à cette décision et en faisant le choix d'une solitude austère que la princesse de Clèves laisse « des exemples de vertu inimitables », pour reprendre les derniers mots du roman. Madame de Lafayette éclaire ici le XVI^e^ siècle à la lumière du XVII^e^ puisque les codes sociaux et moraux qu'elle utilise sont en partie ceux de son époque.

UN ARTICLE DU *MONDE* À CONSULTER

• La trop discrète M^me^ de La Fayette p. 18
(Claire Paulhan, *Le Monde* daté du 22.07.1988)

EXPLIQUER LA SOCIÉTÉ GRÂCE À L'INDIVIDU

• Les romanciers du XIX^e^ siècle tentent de mettre en lumière les contraintes pesant sur l'individu et les effets produits par le milieu sur le tempérament de leurs personnages : Balzac dresse ainsi un inquiétant portrait moral et physique de Gobseck déterminé par son souci des économies (*Gobseck*, 1830), Zola dépeint le pouvoir de séduction et le goût du luxe de la demi-mondaine Nana (*Nana*, 1880).

• La difformité ou la laideur permettent d'exprimer la faiblesse de la condition humaine, comme dans la description de l'agonie d'Emma (Flaubert, *Madame Bovary*, 1857).

L'INDIVIDU PEUT-IL ÉCHAPPER À LA MORALE SOCIALE ?

• L'individu apprend à connaître les fonctionnements de la société et se forge progressivement une représentation de l'existence humaine par un questionnement sur lui-même. Dans *L'Éducation sentimentale* de Flaubert (1869), le jeune Frédéric tombe amoureux d'une femme mariée, Mme Arnoux. Il confronte ses idéaux romantiques à la réalité de la morale sociale et finit par sombrer dans la désillusion. Tchen, dans *La Condition humaine de Malraux* (1933), fait de la lutte armée sa seule raison de vivre. Son engagement révolutionnaire est l'objet d'un questionnement moral et politique, qui l'amène à se forger une véritable mystique suicidaire.

CITATIONS

***Le poids de la société dans* La Princesse de Clèves.**

« Si vous jugez sur les apparences en ce lieu-ci, [...] vous serez souvent trompée : ce qui paraît n'est presque jamais la vérité. »

« Songez à ce que vous devez à votre mari ; songez à ce que vous vous devez à vous-même, et pensez que vous allez perdre cette réputation que vous vous êtes acquise, et que je vous ai tant souhaitée ».

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Dissertation :

Le personnage de roman doit-il nécessairement affronter des forces qui le dépassent ?

Vous répondrez à cette question en vous appuyant sur La Princesse de Clèves *de Madame de Lafayette ainsi que sur des lectures personnelles.*

Introduction

Analyse du sujet :

Si le héros de tragédie est souvent confronté à un destin contre lequel il lutte en vain, le personnage de roman semble a priori moins entravé. *La Princesse de Clèves* présente pourtant le cas d'un personnage qui doit sans cesse composer avec le poids de cadres auxquels il est difficile d'échapper. Peut-on alors dire que le personnage de roman doit lui aussi affronter des forces qui le dépassent ? Cette question interroge les relations que le personnage entretient avec le milieu dans lequel il est plongé.

Annonce du plan :

Nous commencerons donc par souligner l'importance de la société avant d'interroger le rôle que peut aussi jouer la morale. Il sera cependant nécessaire, pour finir, de remarquer que le personnage peut parfois se retrouver face à lui-même.

Le plan développé

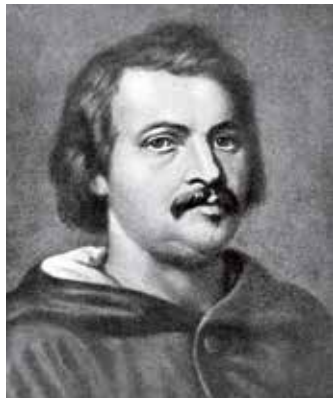
I. Le rôle de la société

A. Un animal politique

L'être humain n'est pas solitaire, rappelle Aristote lorsqu'il le présente comme un « animal politique ». Le personnage de roman est bien souvent aux prises avec un milieu social.

• Dans *La Princesse de Clèves*, nous faisons connaissance avec la cour avant même de découvrir celle qui donne pourtant son nom au roman. Cette parade permet de mettre en valeur le duc de Nemours puis M^lle^ de Chartres. Celle qui devient ensuite la princesse de Clèves découvre rapidement qu'on peut difficilement vivre éloigné du regard de la société. Même les scènes les plus intimes, comme celle de l'aveu à son mari, sont ensuite transformées en sujet de conversation.

• Le récit a sur ce point l'apparence d'un roman d'apprentissage. Balzac suit au XIX^e^ siècle un chemin similaire dans *Le Père Goriot*. Rastignac ouvre par exemple les yeux sur une société qui le déçoit et qu'il défie.



Honoré de Balzac.

B. Déterminations

Émile Zola rappelle qu'il est difficile, pour un personnage, d'échapper à ses origines et son milieu social. Le héros de roman est déterminé par ces forces qui sont parfois aussi puissantes que le destin.

• M^me^ de Clèves est elle aussi gouvernée par son origine et son milieu social, même si ces facteurs déterminants n'ont pas la même fonction que dans les romans de Zola. C'est d'ailleurs sa mère qui lui rappelle le poids de la famille et celui des conventions sociales en l'éclairant sur la cour. Elle lui transmet également une série de conseils.

Transition :

Le personnage est donc bien en partie gouverné par une société à laquelle il est difficile d'échapper. Mais ces déterminations jouent aussi un rôle important lorsque les normes sociales deviennent des normes morales.

II. Le poids des valeurs morales

A. Leçons de morale

Le roman de Madame de Lafayette fait revivre « les dernières années du règne d'Henri second », comme l'annonce l'incipit. C'est pourtant avec le regard du XVII^e^ siècle que Madame de Lafayette observe le XVI^e^ siècle.

REPÈRES

Aux sources du roman : de l'auditeur au lecteur.

• Le terme « roman » a été utilisé pour la première fois au Moyen Âge, pour désigner un récit littéraire, généralement écrit en vers, rédigé en « roman » (en langue « vulgaire ») par opposition au latin. C'est cette forme du « roman » que troubadours et trouvères utilisent pendant tout le Moyen Âge, afin de raconter les exploits des chevaliers. Le récit écrit n'est alors qu'un support pour la mémoire, puisque la littérature est profondément orale : ses destinataires sont des auditeurs et non pas, comme aujourd'hui, des lecteurs. Cette littérature s'adresse d'ailleurs à un public restreint, celui des seigneurs et de leur cour.

• À travers ses romans (*Le Conte du Graal*, *Le Chevalier à la charrette*, etc.), l'un des auteurs les plus célèbres de cette période, Chrétien de Troyes, a ainsi su créer un genre narratif – enchaînant des épisodes suivis mais aussi entrelaçant différentes « histoires » – pour célébrer les exploits d'hommes valeureux dans un temps légendaire et mettre en relief les éléments culturels et religieux du XIII^e^ siècle. Ces trois aspects sont, précisément, les orientations qui guident, aujourd'hui encore, notre perception du « roman ». En effet, nous sommes attentifs à la façon dont chaque auteur module les spécificités du genre romanesque, au « héros » – motif central du roman – et enfin à la vision du monde qui transparaît à travers l'œuvre.

• Au XVI^e^ siècle, grâce à la diffusion de l'imprimerie, le roman bénéficie d'un public plus large qui devient lecteur plus qu'auditeur. Les œuvres majeures sont les romans satiriques de Rabelais (*Pantagruel*, 1532, *Gargantua*, 1534, suivis de trois autres Livres) qui traitent dans un registre burlesque les thèmes majeurs de l'humanisme : éducation, religion, guerre.

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

• En portant à l'écran *La Princesse de Montpensier*, Bertrand Tavernier a affirmé que le rapport aux passions ou au corps était un peu moins étouffant au XVIe siècle. On retrouve donc dans *La Princesse de Clèves* certains codes esthétiques ou moraux de la préciosité.
• On sent aussi dans ce roman l'influence du jansénisme. La mère de l'héroïne, avant d'expirer, met sévèrement sa fille en garde en lui rappelant qu'il lui faut opposer la fermeté de « la vertu et [du] devoir » aux attraits de la passion : « vous êtes sur le bord du précipice : il faut de grands efforts et de grandes violences pour vous retenir ». À la fin du roman, Mme de Clèves fait figure de modèle en ayant réussi à suivre la voie de la morale.

B. Entre vertu et transgression des normes

Il ne faut pourtant pas considérer l'histoire du roman comme une longue suite de leçons de morale. Bien que le roman enferme l'héroïne dans un cadre en apparence bien dessiné, il contient des scènes singulières.
• Ainsi, durant l'épisode de l'aveu, Mme de Clèves fait une entorse aux convenances sociales et morales en avouant implicitement à son mari qu'elle en aime un autre que lui. Elle en a bien conscience puisqu'elle annonce avant toute chose : « je vais vous faire un aveu que l'on n'a jamais fait à son mari ».
• Cette scène a entraîné des débats importants au XVIIe siècle et beaucoup l'ont jugée invraisemblable. Elle participe pourtant de l'originalité de ce récit et de ce personnage.

Transition :

Le roman permet par conséquent de décrire le cadre moral dans lequel un personnage évolue. Reste que toutes ces forces sont extérieures aux personnages : d'autres sont beaucoup plus personnelles, mais elles n'en sont pas moins redoutables.

III. Une lutte contre soi

A. Des normes intériorisées

En étant privée de sa mère, la princesse de Clèves pourrait être libérée d'un regard aussi bienveillant que directif, mais le personnage a en réalité parfaitement intériorisé les normes sociales ou morales.
• La mort de M. de Clèves pourrait permettre aux personnages de vivre plus librement : « il n'y a plus de devoir qui vous lie, vous êtes en liberté », lui rappelle le duc de Nemours. Il n'en est rien. Mme de Clèves évoque certes « la destinée » qui a empêché que tous deux se rencontrent avant son mariage, mais c'est bien « le devoir » qui semble en définitive conduire le personnage.
• Même des personnages moins vertueux que Mme de Clèves peuvent faire cette expérience. Dans *Thérèse Raquin*, Thérèse et Laurent sont ainsi rongés par leur conscience et leur crainte après le meurtre de Camille. C'est ce qui les conduit à leur perte alors que personne ne les soupçonne.

B. Tensions

Les personnages peuvent ainsi être divisés et tiraillés par des forces opposées.
• La langue de Madame de Lafayette, à la fois limpide et sinueuse, traduit parfaitement cette complexité. C'est par exemple ce que confirment ces propos de M. de Clèves : « je n'ai que des sentiments violents et incertains dont je ne suis pas le maître. Je ne me trouve plus digne de vous ; vous ne me paraissez plus digne de moi. Je vous adore, je vous hais, je vous offense, je vous demande pardon ; je vous admire, j'ai honte de vous admirer. » C'est aussi ce que constate inlassablement Mme de Clèves, qui est sans cesse écartelée entre sa crainte et son envie de voir le duc de Nemours.
• Cette plongée dans des consciences tourmentées participe pleinement de la modernité de ce roman qui, tout en s'inscrivant dans son époque, annonce aussi des expériences menées au XXe siècle. Dans une langue bien évidemment différente, Virginia Woolf nous plonge par exemple dans des consciences particulièrement agitées.

Conclusion

Le propre du roman n'est donc pas seulement de confronter le personnage à une société qui peut à la fois l'inclure et le menacer. Ce genre littéraire permet aussi de raconter des luttes plus intérieures, dans lesquelles le personnage peut se retrouver finalement face à lui-même. On comprend dès lors le succès de *La Princesse de Clèves* qui, plus de trois siècles après sa première publication, n'a sans doute rien perdu de sa singularité et de sa modernité.

Ce qu'il ne faut pas faire

Confondre personnage de roman et personnage de tragédie classique. Le sujet impose de réfléchir sur un seul genre.

REPÈRES

Les techniques de caractérisation du personnage.

CARACTÉRISATION DIRECTE

Le héros est d'abord caractérisé par sa désignation : un prénom et un nom. Certains patronymes donnent ainsi un « indice » sur le caractère ou la condition sociale du personnage.
Son identité est complétée par un physique, des vêtements, l'appartenance à un certain milieu, l'environnement familial, etc. Zola, dans les *Rougon-Macquart*, ajoutera à ces éléments la notion d'hérédité avec des personnages de plusieurs générations différentes appartenant à la même famille.
Une caractérisation psychologique peut également être utilisée. Chez Balzac, le physique et le caractère sont souvent liés : Madame d'Espard, femme du monde cruelle et intéressée, est ainsi dotée d'un « profil d'aigle ».

CARACTÉRISATION INDIRECTE

Le héros peut aussi livrer des aspects de sa personnalité à travers des éléments « indirects » : ses gestes, ses actions, son comportement. De plus, les dialogues insérés dans le récit sont également porteurs d'indications sur le personnage.
Enfin, un objet ou un vêtement peuvent parfois fonctionner comme des symboles, donnant un éclairage essentiel sur le héros. Flaubert, par exemple, dans le portrait de Charles Bovary enfant, qu'il affuble d'une invraisemblable casquette, signe, dès les premières pages de l'œuvre, la condamnation de ce personnage.

CARACTÉRISATION DYNAMIQUE

Le personnage de roman évolue constamment au cours de l'œuvre. Dans *Le Rouge et le Noir*, Stendhal montre un Julien Sorel d'abord totalement absorbé par ses ambitions sociales, prêt à tout pour « réussir ». Puis, à la fin du roman, un homme se rapprochant, au contraire, de ses pairs, rejetant l'hypocrisie et l'ambition au profit de l'amour et de la solidarité.

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Stendhal, *Le Rouge et le Noir*

Stendhal pensait écrire pour les *happy few* et pour la postérité. Le succès posthume rencontré par *Le Rouge et le Noir* ne semble pas l'avoir démenti. Dans ce roman publié pour la première fois en 1830, le lecteur suit le parcours de Julien Sorel, un jeune homme qui est bien décidé à s'élever au-dessus de sa condition.

I. Le personnage et son époque

Stendhal par Silvestro Valeri, 1836.

A. Des jalons discrets

• « Chronique du XIXe siècle » et « chronique de 1830 » : les sous-titres de ce roman **inspiré par des faits divers** traduisent la volonté d'ancrer le récit dans une époque précise. Le chapitre XXII de la première partie s'intitule même « Façons d'agir en 1830 ». Il s'agit donc pour Stendhal d'explorer l'époque contemporaine. Il met d'ailleurs en scène un dialogue avec son éditeur, durant lequel ce dernier le pousse à inclure des éléments politiques dans quelques conversations, pour rendre le roman **plus actuel et plus vraisemblable**.

• Pour autant, Stendhal ne multiplie pas les indications chronologiques. Il se contente de **quelques jalons** pour montrer les liens qui unissent le héros du roman et la société dans laquelle il espère briller. C'est ainsi que Julien Sorel fait référence à *Hernani*, célèbre drame de Victor Hugo joué pour la première fois en février 1830.

B. Le portrait d'une société

• Il s'agit, pour Stendhal, de peindre une société sans l'idéaliser. En ce sens, il s'inscrit bien à sa manière dans l'esthétique réaliste, même si le réalisme n'est pas encore théorisé. Tout au long du récit, nous respirons **« l'atmosphère empestée des petits intérêts d'argent »**. Le père de Julien se montre ainsi particulièrement avare et se console de la mort de son fils parce qu'il pense en tirer un peu d'argent. **La religion** n'échappe pas à ce portrait critique, bien que l'abbé Pirard soit un allié précieux pour Julien Sorel.

• Le héros du roman comprend donc rapidement **l'importance des apparences** dans une société où le paraître l'emporte sur l'être. Ses relations avec les autres personnages peuvent en effet varier selon les vêtements qu'il porte : le marquis le traite « comme un égal » lorsqu'il endosse un élégant habit bleu, alors qu'il continue à lui parler avec hauteur lorsqu'il est vêtu de son habituel habit noir. Le nouveau nom qu'il reçoit à la fin du roman, en masquant ses origines, semble également le transfigurer. L'amour semble seul pouvoir **atténuer les différences de classe**, même si Julien Sorel reste souvent sourcilleux sur ce point. Mathilde de La Mole sacrifie ainsi le titre de duchesse que son père pouvait lui offrir par un mariage avantageux. Mme de Rênal oublie quant à elle le statut de Julien puisqu'« elle l'aim[e] mille fois plus que la vie et ne fai[t] aucun cas de l'argent ».

II. Un singulier roman d'apprentissage

A. Évolutions

• Nous suivons l'évolution du « héros » au fil des pages de ce **roman d'apprentissage**. Dans le livre premier et durant les premiers chapitres du livre second, Julien Sorel commet de nombreuses maladresses, ce qui n'est pas sans donner au récit une allure comique. Même s'il est parfois naïf, le personnage a lui-même conscience de ses erreurs, par exemple lorsqu'une question de Mme de Rênal le désarçonne au chapitre XIV de la première partie : « Il fut gauche et s'exagéra sa gaucherie. » Face au marquis de La Mole, ses manières trahissent aussi

PARCOURS

Le personnage de roman, esthétique et valeurs.

LE PERSONNAGE DE ROMAN

Le personnage est un être de fiction souvent ancré dans une époque et un milieu. Il porte un nom qui le classe et dont le sens est souvent symbolique : Ferdinand Bardamu (Céline, *Voyage au bout de la nuit*, 1932) évoque ainsi un barda qui est mû, un équipement de soldat que l'on bouge. Le personnage relève souvent d'un type romanesque : Gil Blas incarne le picaro (Lesage, *Gil Blas*, 1715) ; Manon Lescaut (Abbé Prévost, *Manon Lescaut*, 1731), la femme fatale.

LE PERSONNAGE COMME INCARNATION DE VALEURS

• Un personnage de roman est le reflet de valeurs. L'exemple du roman de Camus *La Peste* (1947) est à cet égard éclairant : Rieux, incarnant la lutte contre le fléau de la peste, rencontre un journaliste qui, lui, est prêt à tout pour quitter la ville où la peste s'est déclarée, et rejoindre sa bien-aimée. Pour ce jeune homme, l'amour est plus important que la solidarité avec les habitants. Mais Rieux ne le condamne pas. Les deux perspectives sont ainsi données au lecteur, comme deux choix personnels, engageant deux modes de comportement et deux visions du monde.

• Ni le narrateur ni le romancier ne sont forcément en accord avec les visions du monde portées par les personnages : l'ironie de Flaubert, dans *L'Éducation sentimentale*, fait éclater aux yeux du lecteur l'aspect illusoire de la conception du monde de Frédéric Moreau.

MISE EN VALEUR ESTHÉTIQUE DU PERSONNAGE

• La première apparition du personnage est significative. Il peut être présent dès le titre (Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*). Son apparition, parfois dès l'incipit, annonce les enjeux du roman. Le personnage est mis en valeur de différentes façons au

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

sa naissance et sa **méconnaissance des convenances**.
Pour autant, l'intelligence et l'exceptionnelle mémoire de Julien Sorel lui permettent de gagner peu à peu en aisance et en confiance. Il est pour cela aidé par **différents adjuvants qui le guident** pour triompher dans la société comme dans ses relations amoureuses. C'est par exemple le cas de Korasoff : « Vous n'avez pas compris votre siècle, lui disait le prince Korasoff : *faites toujours le contraire de ce qu'on attend de vous*. Voilà, d'honneur, la seule religion de l'époque. » Les conseils de ce prince russe vont s'avérer décisifs pour conquérir définitivement Mathilde de La Mole.

B. Un parcours sinueux

• Le trajet suivi par Julien Sorel n'est cependant pas tout à fait linéaire. Son parcours s'apparente même à **une boucle** dans la mesure où il revient finalement sur ses pas en délaissant Mathilde de La Mole pour retrouver Mme de Rênal. Il retrouve également son père, qui ne semble guère avoir changé depuis leur précédente rencontre. De même, sa relation avec Mathilde de La Mole est particulièrement sinueuse : il peut soudainement passer du statut de vainqueur à celui d'homme méprisé, avant d'être de nouveau aimé.
• De plus, malgré leurs évolutions, les personnages de Stendhal conservent des caractéristiques bien particulières. **L'ambition** qui anime Julien ne le quitte pas durant le roman, excepté en prison. Ses valeurs et ses modèles restent aussi sensiblement les mêmes. Il se tourne ainsi volontiers vers **Napoléon** et son *Mémorial de Sainte-Hélène*, même s'il doit souvent cacher son admiration pour l'Empereur. Mathilde de La Mole aussi agit avec une forme de constance, même lorsqu'elle est inconstante. Elle se rêve par exemple sans cesse en héroïne et elle **s'identifie** tout particulièrement à Marguerite de Navarre.

III. L'espace des passions

A. Élans et souffrances

• Pour traduire les élans de ses personnages, Stendhal manie volontiers **l'hyperbole**. Il s'agit à chaque fois de traduire la soudaineté et l'intensité des sentiments. À la fin du chapitre XIII du livre second, le narrateur précise : « Jamais la musique ne l'avait exalté à ce point. Il était un dieu ». C'est notamment ce **caractère passionné** qui finit par attirer Mathilde de La Mole. Cette dernière est même ravie lorsque Julien Sorel, dans un mouvement de colère, semble prêt à la tuer. Mme de Rênal est également « transportée du bonheur d'aimer », et **cet amour peut la pousser à enfreindre bien des règles**.
• Tout en animant les personnages, **la passion conserve son sens étymologique** et elle peut mener vers la souffrance. Julien Sorel se reproche fréquemment cette **grande sensibilité** qui lui cause bien des problèmes. L'âme de Mathilde de La Mole est elle aussi « en proie à de violents combats », et l'amour absolu qui s'empare finalement d'elle lui apporte autant de joies que de souffrances. Le roman s'achève sur la mort de Mme de Rênal, qui ne survit que trois jours à celui qu'elle aime.

B. « Les dimanches de la vie »

• **Le narrateur du roman** s'invite volontiers dans le récit et il n'hésite pas à **commenter les réactions des personnages** ou à s'adresser aux lecteurs. Ces intrusions permettent parfois de **mettre à distance** les émotions des personnages, d'autant que les élans sont troublés par de nombreuses dissonances. **Le registre pathétique** voisine ainsi avec des **éléments comiques**. Le lecteur peut certes se trouver parfois ému, mais il sourit aussi beaucoup en tournant ces pages. Le marquis de La Mole rappelle d'ailleurs très justement : « il faut s'amuser [...] il n'y a que cela de réel dans la vie ».
• S'il évoque les émotions de ses personnages, Stendhal se méfie donc des envolées lyriques qui peuvent alourdir la narration. Il joue aussi avec les **différents rythmes du récit**, en s'attardant longuement sur une scène avant de proposer d'audacieuses ellipses ou de soudains sommaires. Le style alerte traduit **les incessants mouvements de la vie**. Dans *En lisant en écrivant*, Julien Gracq affirme même que ce roman est « un refuge fait pour dimanches de la vie, où l'air est plus sec, plus tonifiant, où la vie coule plus désinvolte et plus fraîche ».

DEUX ARTICLES DU *MONDE* À CONSULTER

• **Nicolas Mathieu, les vies désœuvrées** p. 19
(Macha Séry, *Le Monde des livres* daté du 14.09.2018)
• **Stendhal ou l'amour comme révolte contre l'ordre social** p. 20
(Michel Contat, *Le Monde des livres* daté du 16.03.2007)

CITATIONS

***Le vulgaire et le génie dans* Le Rouge et le Noir.**

« Eh, monsieur, un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des bourbiers de la route. »

« [...] un des caractères du génie est de ne pas traîner sa pensée dans l'ornière tracée par le vulgaire. »

« L'air triste ne peut être de bon ton ; c'est l'air ennuyé qu'il faut. Si vous êtes triste, c'est donc quelque chose qui vous manque, quelque chose qui ne vous a pas réussi. »

sein de l'écriture romanesque : art du portrait et description (Balzac), monologue intérieur (Virginia Woolf).
• Le roman met en scène des personnages d'exception qui font rêver et auxquels le lecteur peut avoir envie de s'identifier. Mais certains romanciers remettent en question le héros en proposant des personnages immoraux ou peu exceptionnels. S'instaure ainsi la notion d'antihéros : vulgarité de Bardamu (Céline, *Voyage au bout de la nuit*, 1932) ; absence de volonté et dégoût de la vie d'Aurélien (Aragon, *Aurélien*, 1944).
• Les détracteurs du personnage remettent en cause la notion même de personnage, jugée périmée à la fin du XXe siècle par les auteurs du Nouveau Roman, comme Alain Robbe-Grillet qui ne donne que de simples initiales aux personnages dans *La Jalousie* (1957). Cependant, le personnage résiste et reste au cœur du dispositif narratif au XXIe siècle.

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Commentaire

Vous commenterez ce texte issu du roman Le Rouge et le Noir *de Stendhal.*

Napoléon.

Julien s'échappa rapidement et monta dans les grands bois par lesquels on peut aller de Vergy à Verrières. Il ne voulait point arriver sitôt chez M. Chélan. Loin de désirer s'astreindre à une nouvelle scène d'hypocrisie, il avait besoin d'y voir clair dans son âme, et de donner audience à la foule de sentiments qui l'agitaient.

J'ai gagné une bataille, se dit-il aussitôt qu'il se vit dans les bois et loin du regard des hommes, j'ai donc gagné une bataille !

Ce mot lui peignait en beau toute sa position, et rendit à son âme quelque tranquillité.

Me voilà avec cinquante francs d'appointements par mois, il faut que M. de Rênal ait eu une belle peur. Mais de quoi ?

Cette méditation sur ce qui avait pu faire peur à l'homme heureux et puissant contre lequel une heure auparavant il était bouillant de colère acheva de rasséréner l'âme de Julien. Il fut presque sensible un moment à la beauté ravissante des bois au milieu desquels il marchait. D'énormes quartiers de roches nues étaient tombés jadis au milieu de la forêt du côté de la montagne. De grands hêtres s'élevaient presque aussi haut que ces rochers dont l'ombre donnait une fraîcheur délicieuse à trois pas des endroits où la chaleur des rayons du soleil eût rendu impossible de s'arrêter.

Julien prenait haleine un instant à l'ombre de ces grandes roches, et puis se remettait à monter. Bientôt, par un étroit sentier à peine marqué et qui sert seulement aux gardiens des chèvres, il se trouva debout sur un roc immense et bien sûr d'être séparé de tous les hommes. Cette position physique le fit sourire, elle lui peignait la position qu'il brûlait d'atteindre au moral. L'air pur de ces montagnes élevées communiqua la sérénité et même la joie à son âme. Le maire de Verrières était bien toujours, à ses yeux, le représentant de tous les riches et de tous les insolents de la terre ; mais Julien sentait que la haine qui venait de l'agiter, malgré la violence de ses mouvements, n'avait rien de personnel. S'il eût cessé de voir M. de Rênal, en huit jours il l'eût oublié, lui, son château, ses chiens, ses enfants et toute sa famille. Je l'ai forcé, je ne sais comment, à faire le plus grand sacrifice. Quoi ! plus de cinquante écus par an ! un instant auparavant je m'étais tiré du plus grand danger. Voilà deux victoires en un jour ; la seconde est sans mérite, il faudrait en deviner le comment. Mais à demain les pénibles recherches.

Julien, debout sur son grand rocher, regardait le ciel, embrasé par un soleil d'août. Les cigales chantaient dans le champ au-dessous du rocher, quand elles se taisaient tout était silence autour de lui. Il voyait à ses pieds vingt lieues de pays. Quelque épervier parti des grandes roches au-dessus de sa tête était aperçu par lui, de temps à autre, décrivant en silence ses cercles immenses. L'œil de Julien suivait machinalement l'oiseau de proie. Ses mouvements tranquilles et puissants le frappaient, il enviait cette force, il enviait cet isolement. C'était la destinée de Napoléon, serait-ce un jour la sienne ?

(Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, livre premier, chapitre X)

Introduction

Présentation de l'extrait :

Stendhal occupe une position bien particulière dans l'histoire de la littérature française. Si son œuvre emprunte indéniablement des caractéristiques à l'esthétique réaliste, le romancier ne renie pas tout à fait les élans de l'âme propres au romantisme. Il veille pourtant à les mettre à distance, comme le prouve souvent *Le Rouge et le Noir*. Dans ce roman, Julien Sorel est bien décidé à s'élever au-dessus de sa condition de fils de charpentier. Entré malgré lui au service de M. de Rênal, il voit peu à peu sa situation évoluer. À l'issue d'un quiproquo, il parvient même à obtenir de M. de Rênal une augmentation de la somme qu'il reçoit chaque mois. À la fin du chapitre X du livre premier, il s'isole pour méditer sur cette victoire pour le moins inattendue.

Problématique et annonce du plan :

Comment Stendhal parvient-il alors à traduire les mouvements de l'âme de son héros ? Pour le comprendre, nous commencerons

ZOOM SUR…

Le narrateur et les points de vue narratifs.

LE NARRATEUR

Il est celui qui narre, c'est-à-dire qui raconte l'histoire.

• Dans un récit à la première personne, il est le « je » qui s'exprime et peut intervenir dans l'histoire en tant que personnage. Attention, cependant, à ne pas le confondre avec l'auteur, qui a écrit le livre. Cette distinction entre auteur et narrateur ne s'abolit que dans les récits autobiographiques, fondés justement sur le principe selon lequel l'auteur du livre raconte sa propre vie (c'est ce que l'on appelle le « pacte autobiographique »).

• Dans un récit à la troisième personne, le narrateur n'est pas un personnage de l'histoire : il s'efface derrière les événements narrés. Pourtant, tout récit est forcément raconté à partir d'un certain point de vue : bien que le narrateur ne dise pas « je », il peut manifester sa présence (son jugement, ses sentiments), par exemple, à travers des modalisateurs.

• Pour faire partager au lecteur l'intériorité des personnages, le romancier a le choix entre trois points de vue narratifs ou « focalisations ».

LA FOCALISATION ZÉRO

Également appelée « point de vue omniscient ». Le romancier est « tout-puissant » : il sait tout de son héros et des personnages du roman et livre leurs pensées les plus intimes.

LA FOCALISATION INTERNE

Elle permet de connaître les émotions ou les jugements du héros, mais pas ceux d'autres personnages. Le lecteur ne surplombe plus la « population » du roman, il est avec l'un d'entre eux et découvre, en même temps que lui, et de l'extérieur, comme lui, les réactions des autres personnages. Ce mode de focalisation facilite l'identification au héros.

LA FOCALISATION EXTERNE

Elle fait du romancier une « caméra » enregistrant l'extérieur des choses. Cette technique laisse le lecteur construire lui-même ses interprétations, et suggère que le monde est opaque, impénétrable.

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

par observer l'élévation de Julien Sorel avant de montrer que ce personnage mène à sa manière une guerre contre la société. Nous soulignerons pour finir la singularité de cet étrange héros.

Le plan développé

I. Une élévation

A. Une double ascension

• Le héros de Stendhal s'élève au propre comme au figuré dans cet extrait. Le verbe « monter » marque le début de cette double ascension. Le lexique renforce par la suite cette impression de hauteur : autour de Julien Sorel se dressent par exemple « de grands hêtres » et on le voit finalement se tenir « debout sur un roc immense » et « debout sur son grand rocher ».

• Le personnage perçoit lui-même que cette « position physique » fait sens. D'une part, elle représente son début d'élévation sociale, que viennent matérialiser ces inespérés « cinquante francs d'appointements par mois ». Mais, plus encore, l'ascension traduit le caractère du personnage, qui n'est pas dépourvu d'accents sublimes, pour reprendre le sens étymologique de cet adjectif.

B. Une méditation solitaire

• La position de Julien Sorel lui permet aussi de s'éloigner des autres hommes. Cette solitude paraît nécessaire pour un personnage qui a besoin « d'y voir clair dans son âme, et de donner audience à la foule de sentiments qui l'agit[ent] ». La colère de Julien s'apaise : « l'air pur de ces montagnes élevées communiqua la sérénité et même la joie à son âme ». L'utilisation du point de vue interne nous permet de partager les réflexions de Julien Sorel et de suivre le cheminement de ses pensées.

• Stendhal nous offre en somme un paysage état d'âme, qui n'est pas sans rappeler l'esthétique romantique. Le calme semble total. Même les cigales cessent de chanter et « quand elles se taisaient tout était silence autour de lui ». Stendhal insiste sur ce « silence » absolu puisqu'il répète le terme quelques lignes plus loin pour décrire le vol d'un épervier.

Transition :

Cette élévation et cette quiétude ne doivent toutefois pas occulter le bouillonnement de l'âme de Julien. Même apaisé, le personnage n'oublie pas qu'il a d'importantes batailles à livrer.

II. En guerre

A. Une bataille

• Tout au long du roman, Julien Sorel se rêve en soldat et regrette que le temps des conquêtes napoléoniennes soit révolu. Le héros de Stendhal doit pourtant lui aussi mener des « batailles », pour reprendre un terme répété au début du texte au discours direct.

• M. de Rênal est ici un symbole et « le représentant de tous les riches et de tous les insolents de la terre ». L'hyperbole traduit bien l'ampleur de la colère du personnage. Il faut d'ailleurs souligner que l'utilisation d'une périphrase permet de substituer la fonction de M. de Rênal à son identité. Ce dernier est ainsi présenté comme « le maire de Verrières ». Julien Sorel l'associe aussi à « son château » et à « ses chiens », qui viennent avant l'évocation de sa famille dans l'énumération. Stendhal peint ici une société dans laquelle les apparences l'emportent sur la valeur des êtres.

B. L'ivresse de la victoire

• Julien Sorel remporte « deux victoires en un jour » et se trouve « tiré du plus grand danger ». Stendhal associe un vocabulaire presque martial à une hyperbole. Il s'agit ici de représenter le trouble de Julien Sorel, qui a bien cru être perdu par un portrait de Napoléon caché dans sa chambre.

• La répétition initiale (« J'ai gagné une bataille [...] j'ai donc gagné une bataille ! ») montre l'allégresse d'un personnage qui semble tenir une forme de revanche. Sa position, « debout sur son grand rocher », est ainsi celle d'un conquérant, qui tient « à ses pieds vingt lieues de pays ». Il n'est donc pas étonnant de voir ressurgir, à la fin du texte, l'image de Napoléon, tant Julien Sorel s'identifie à la figure de l'empereur.

Transition :

Cette image presque stéréotypée d'un héros triomphant ne doit toutefois pas nous induire en erreur. Stendhal procède en effet à une série de décalages pour renforcer la singularité de son personnage.

III. Un héros singulier

A Un héros sans réponse

• Si Julien Sorel a triomphé de M. de Rênal, il constate lui-même qu'il ignore totalement les raisons de sa victoire. Dès le début de l'extrait, il s'interroge avec perplexité : « il faut que M. de Rênal ait eu une belle peur. Mais de quoi ? ». Stendhal continue par la suite à jouer avec les différents types de phrase pour renforcer le trouble de son personnage. C'est notamment le cas lorsqu'il utilise des phrases exclamatives comme « Quoi ! plus de cinquante écus par an ! ». Or, si Julien Sorel veut cheminer « loin du regard des hommes » pour examiner librement sa situation, il n'est en réalité guère plus avancé à la fin de l'extrait.

• Le jeu des points de vue permet à Stendhal de créer un décalage entre la situation du personnage et les informations dont dispose le lecteur. En effet, c'est grâce à un malentendu presque comique que Julien a vaincu « l'homme heureux et puissant » qu'est M. de Rênal. Certes, Julien Sorel peut difficilement comprendre l'amélioration de sa situation. Mais il est aussi grisé par son orgueil qui, rapidement, « lui [peint] en beau sa position ». Il semble en outre oublier le rôle essentiel joué par M^me^ de Rênal lors de la première « victoire ».

B. Un héros contemplatif

• Comme souvent, le personnage n'est pas maître des passions qui l'agitent. Tout en étant capable de faire preuve d'audace, Julien Sorel est aussi le jouet des événements. Il ne brille ici ni par sa force ni par sa ruse, à l'inverse des héros traditionnels. Il ne s'agit pas pour Stendhal de ridiculiser son personnage mais bien plutôt de montrer qu'il se situe du côté des émotions.

• Le chapitre s'achève en outre sur « les mouvements tranquilles et puissants » d'un « oiseau de proie ». Julien Sorel en vient rapidement à « envier » la situation de l'oiseau, mélange de « force » et d'« isolement ». L'ignorance du héros ne freine donc pas son ambition.

Conclusion

Stendhal parvient donc bien à représenter la complexité de son héros. L'approche réaliste n'exclut pas la plongée dans « une foule de sentiments ». Si cette élévation semble temporairement apaiser ce singulier personnage, elle ne met pas un terme au combat qui est le sien. C'est que Julien Sorel n'est pas au bout du parcours imaginé par le romancier. Le héros connaîtra encore d'autres élévations, mais il lui arrivera également de redescendre brutalement sur terre.

Ce qu'il ne faut pas faire

• Relever des figures de style sans les mettre en relation avec le sens du texte.

• Se contenter de reformuler l'idée principale du texte.

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*

Lorsque Marguerite Yourcenar publie *Mémoires d'Hadrien* en 1951, elle est déjà l'auteure de poèmes, de romans, de nouvelles ou de traductions. C'est pourtant le succès de cet étonnant ouvrage qui lui permet d'accéder à la notoriété. Ce livre nous entraîne dans une époque éloignée mais qui fait écho à la nôtre. Voyant la mort approcher, l'empereur Hadrien revient dans une longue lettre sur son existence et sur les traces qu'il a laissées dans l'Histoire. En nous plongeant dans les méandres d'une conscience, Marguerite Yourcenar parvient à faire du « je » un miroir aux multiples reflets. Il s'agit ainsi sans cesse de se voir « soi-même comme un autre », pour reprendre le titre d'un célèbre ouvrage du philosophe Paul Ricœur.

I. À la rencontre d'un empereur romain

A. Voyages

• *Mémoires d'Hadrien* nous propose **un voyage dans le temps**. « Animula vagula blandula », « Varius multiplex multiformis », « Tellus stabilita » ,« Sæculum aureum », « Disciplina augusta » et « Patientia » : ces mots latins qui servent de titres à chacune des parties nous rappellent que cette lettre est écrite par un Romain dont la voix fictive traverse les siècles. Il n'est donc pas étonnant qu'Hadrien évoque un ensemble d'éléments propres à son époque. Il loue ainsi les mérites de l'esclavage, tout en se montrant attentif à la condition des esclaves. Il s'attarde aussi fréquemment sur le système politique de l'Empire romain. Marguerite Yourcenar parvient à éclairer le lecteur sans jamais lui offrir de lourds exposés. Son érudition et **son travail de reconstitution historique** sont d'autant plus impressionnants qu'ils ne sont jamais exhibés.

• Le statut d'Hadrien l'amène en outre à voyager et à passer de longs moments loin de Rome. Il est lui-même, confie-t-il, « poussé par [son] goût du dépaysement ». Par son regard, nous pouvons ainsi goûter aux charmes d'Athènes, qu'il apprécie tout particulièrement. Marguerite Yourcenar nous offre donc ici toute une série de voyages, dans le temps comme **dans l'espace**.

B. Un narrateur complexe

• C'est aussi dans une conscience que le lecteur est invité à voyager. Hadrien ne masque pas à son lecteur **les détails de son parcours politique, de son caractère ou encore de sa vie amoureuse**. Il ne se met pas nécessairement en valeur. Certes, il sait se montrer capable de patience, de douceur et de clairvoyance. Mais l'ancien soldat peut aussi devenir dur et violent, comme lorsqu'il s'agit de punir des traîtres ou de châtier des peuples qui se soulèvent contre Rome. Il lui arrive ainsi de céder à différents mouvements d'humeur. C'est notamment le cas lorsqu'il s'en prend à son secrétaire : agacé, il lui donne un coup et oublie qu'il tient un « style », c'est-à-dire un poinçon permettant d'écrire. Il lui crève alors un œil, et regrette aussitôt ce geste qu'il ne pourra jamais réparer.

• Le statut d'Hadrien en fait par ailleurs **un personnage singulier**. Il est à la fois un homme comme les autres et un être « unique ». Il est agité par les élans ou les passions qui nous animent tous, mais il jouit d'un statut qu'il est, de son vivant, le seul à connaître. Sa complexité en fait un mystère, et c'est aussi pour mieux se comprendre qu'il prend le temps d'écrire cette longue lettre.

II. À la rencontre de l'autre

A. Du « je » au « tu »

• Le choix de **la forme épistolaire** impose un mode de communication bien particulier. Marguerite Yourcenar ne fait entendre qu'une seule voix, celle de l'empereur Hadrien. Cependant, même réduit au silence, le destinataire de la lettre joue un rôle capital. Le jeune Marc Aurèle est le premier lecteur, certes fictif, de cette lettre, comme nous le

PARCOURS

Soi-même comme un autre.

Soi-même comme un autre est un ouvrage philosophique de Paul Ricœur paru en 1990, dans lequel l'auteur s'interroge sur les questions de l'identité et de la morale, en distinguant le « moi » intérieur et le « soi », par lequel l'homme réalise un retour sur lui-même grâce à l'autre.

LE RÉCIT DE SOI

On distingue l'autobiographie, dans laquelle l'auteur fait le récit de sa propre vie à la première personne, des autofictions où le romancier peut intégrer à la fiction des éléments issus de sa propre vie. Ces écrits invitent souvent le lecteur à réfléchir sur la construction de l'identité. L'auteur, en écrivant sur sa propre vie, donne du sens à son parcours et réfléchit à sa propre personnalité et à son propre corps, en s'analysant avec plus ou moins d'indulgence. Michel Leiris porte ainsi un regard implacable sur son physique dans *L'Âge d'homme* (1939) ; Marguerite Duras fait un bilan de son évolution de la jeunesse à la vieillesse dans *L'Amant* (1984), roman où elle intègre de grands pans autobiographiques. Dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée* (1958), Simone de Beauvoir montre comment elle se détache progressivement de l'éducation morale et religieuse qu'elle a reçue.

PERSONNAGE ET IDENTITÉ

Le roman, comme le souligne Virginia Woolf, « est la seule forme d'art qui cherche à nous faire croire qu'elle donne un rapport complet et véridique de la vie d'une personne réelle ». Le romancier, parce qu'il peut raconter la vie d'un personnage de son début à sa fin, nous fait réfléchir à la question de l'identité. Les romans montrent ainsi l'importance du rapport à l'autre et à la société dans la construction

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Villa Hadrienne.

rappellent de nombreuses marques de la deuxième personne : « Je te recommande Céler : il a toutes les qualités qu'on désire chez un officier placé au second rang ».

• Plongeant dans sa conscience et son existence, Hadrien ne s'enferme pas dans un exercice solitaire. Son projet n'a de sens que s'il rencontre cet autre qu'est le destinataire du texte. Marguerite Yourcenar rappelle par ailleurs qu'on écrit toujours pour être lu, et que **le lecteur**, même silencieux, joue toujours un rôle important, aussi bien au moment de la création que de la réception.

B. Les pouvoirs de l'altérité

• Hadrien réalise lui-même que **nous existons aussi par le regard de l'autre**. C'est ainsi qu'il observe, avec anxiété d'abord, puis avec sérénité, l'image que Rome renvoie de lui. Certains personnages recomposent le sens de son existence et anticipent le travail, en somme, de tout lecteur.

• L'empereur existe par les autres, mais aussi pour les autres. Tout au long de l'ouvrage, Hadrien reste attaché à **l'idée d'utilité**. L'adjectif « utile » revient souvent dans sa lettre. De même, à la fin de sa vie et de sa lettre, puisque les deux finissent par se rejoindre, il constate que « tout reste à faire ». Il ajoute, pour bien marquer le lien qui l'unit à l'Empire et donc aux autres hommes : « La boîte aux dépêches de Phlégon, ses grattoirs de pierre ponce et ses bâtons de cire rouge seront avec moi jusqu'au bout. »

III. À la rencontre de soi

A. Reflets

• On aurait tort de penser que les mots d'Hadrien ne concernent que l'Empire romain. Marguerite Yourcenar fait souvent en sorte que le lecteur puisse construire **des ponts entre cette lettre et le xxe siècle**. Si Hadrien est un chef militaire, qui ne refuse pas la guerre lorsqu'elle s'avère nécessaire, il s'attache aussi à pacifier les rapports que Rome entretient avec d'autres peuples. Ce n'est pas un hasard si cette volonté fait écho avec le contexte dans lequel Marguerite Yourcenar a imaginé ces Mémoires. Commencé avant la Seconde Guerre mondiale, ce projet a été abandonné de 1939 à 1948. Marguerite Yourcenar y revient à une époque où il est précisément question de **reconstruire un monde ravagé par la guerre**.

• L'auteure souligne d'ailleurs dans ses notes de travail : « si cet homme n'avait pas maintenu la paix du monde et rénové l'économie de l'Empire, ses bonheurs et ses malheurs personnels m'intéresseraient moins ».

B. Du « je » au « nous »

• Il faut se garder, comme beaucoup l'ont fait hâtivement, de considérer Hadrien comme le double de l'auteure. « Grossièreté de ceux qui vous disent : "Hadrien, c'est vous" », déplore-t-elle dans les notes qui accompagnent *Mémoires d'Hadrien*, avant d'ajouter cependant : « Tout être qui a vécu l'aventure humaine est moi ». La voix de l'auteure doit s'effacer derrière celle de son personnage pour que le lecteur puisse s'y reconnaître et pour qu'il retrouve, derrière le « je » de l'intimité, **les contours d'un « nous » beaucoup plus universel**.

• L'auteure s'attache ainsi à **décrire des épreuves que chaque homme doit affronter**. La perte de l'être aimé, qui ravage Hadrien, n'est pas directement liée à son statut : chaque être humain peut en faire l'expérience. Il en va de même pour les joies du quotidien, pour la contemplation d'un paysage, pour le plaisir des souvenirs, pour la souffrance, pour la maladie et, en définitive, pour la mort. Avant de se taire, le personnage clôt sa lettre sur ces mots, qui peuvent toucher bien des lecteurs : « Tâchons d'entrer dans la mort les yeux ouverts ».

UN ARTICLE DU *MONDE* À CONSULTER

• **« L'écriture, c'est mon mode d'intervention dans le monde. »** p. 21-24
(Philippe Ridet, *Le Magazine du Monde* daté du 27.04.2019)

ZOOM SUR…

Le genre des Mémoires.
L'auteur de « Mémoires » fait traditionnellement le récit de sa propre vie en mettant l'accent sur des événements historiques dont il témoigne :

• Jules César est un acteur principal des faits qu'il relate dans les *Commentaires sur la guerre des Gaules* (Ier siècle av. J.-C.) ;

• Le cardinal de Retz (1613-1679) fait la chronique de la politique de son temps, en incluant des maximes et des commentaires sur la psychologie des acteurs ;

• François-René de Chateaubriand, dans les *Mémoires d'outre-tombe* (1848), associe récit des événements politiques et peinture de ses émotions personnelles : « J'ai vu de près les rois, et mes illusions politiques se sont évanouies, comme ces chimères plus douces dont je continue le récit. »

de soi et mettent en scène des personnages dont l'identité se révèle au cours des épreuves qu'ils subissent. Claude Gueux, personnage éponyme du roman de Victor Hugo (1834), révèle la capacité de l'homme à se dépasser face à l'injustice.

MODÈLES LITTÉRAIRES

L'identité du personnage est également forgée par les modèles qu'il emprunte, par les personnages auxquels lui-même s'identifie, comme Emma Bovary qui cherche à imiter les héroïnes des romans dont elle s'abreuve dans le roman de Flaubert (*Madame Bovary*, 1856), ou Julien Sorel qui s'inspire de la vie de Napoléon dans *Le Rouge et le Noir* de Stendhal. Les romanciers proposent alors une réflexion sur la littérature elle-même et sur la manière dont elle nous fait devenir « autre ».

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Dissertation :

Dans une célèbre lettre, Arthur Rimbaud écrit en 1871 : « Je est un autre. » Dans quelle mesure cette affirmation peut-elle éclairer la lecture d'un récit s'appuyant sur des faits réels ?

Vous répondrez à cette question en vous appuyant sur Mémoires d'Hadrien *de Marguerite Yourcenar ainsi que sur vos lectures personnelles.*

Arthur Rimbaud par Étienne Carjat, vers 1872.

Introduction

Analyse du sujet :

On rappelle souvent que Marguerite Yourcenar a été en 1980 la première femme élue à l'Académie française. Dès 1951, l'auteure marque les esprits avec la publication de *Mémoires d'Hadrien*, œuvre dans laquelle elle nous propose d'entendre la voix fictive d'un empereur romain qui a réellement existé. Son récit repose sur des sources précises mais loin de n'en rester qu'à un « je » limité dans l'espace et le temps, l'auteure parvient à créer un personnage singulier. Pourrait-on dès lors, en reprenant les mots d'Arthur Rimbaud, aller jusqu'à affirmer que même dans un récit s'appuyant sur des événements historiques, « je est un autre » ?

Annonce du plan :

Afin de répondre à cette question qui interroge les liens entre le réel et la fiction, nous commencerons par arpenter l'espace du « je » pour observer que l'Histoire n'écrase pas l'écriture de l'intime. Seulement, nous montrerons ensuite que ce « je » est souvent fragmenté et qu'il lui faut nécessairement en passer par l'épreuve de l'altérité pour se recomposer.

Ce qu'il ne faut pas faire

Se contenter d'exemples de l'œuvre intégrale étudiée en classe.

Le plan développé

I. L'espace du « je »

A. La forme épistolaire

Le choix de la forme épistolaire nous permet d'être au plus près de la voix du personnage.

• Dans *Mémoires d'Hadrien*, l'empereur semble prendre lui-même conscience de l'espace que lui offre cette lettre. Dans ses carnets de notes, Marguerite Yourcenar souligne que le choix de la première personne lui permet d'être proche de l'empereur, « pour [se] passer le plus possible de tout intermédiaire ».

• Ce voyage dans la mémoire de l'empereur repose sur un travail minutieux qui offre de solides fondations au récit. Dans les *Lettres persanes*, Montesquieu tire aussi profit de la forme épistolaire tout en s'appuyant sur des faits historiques, comme la mort de Louis XIV. Usbek, l'un des protagonistes du roman, n'est pas un simple témoin : il possède lui aussi une voix singulière qui lui permet d'exister dans l'espace du roman.

B. Une singulière écriture de l'intime

Le titre choisi par Marguerite Yourcenar inscrit l'œuvre dans le genre des Mémoires, qui impose une distance vis-à-vis des événements personnels ou historiques. Reste que l'auteure ne se contente pas d'un récit froid, bien au contraire.

• L'empereur peut aussi bien évoquer les grandes réformes qu'il a menées que s'attarder sur ce qu'il appelle, dès les premières phrases du livre, « les voluptés de l'amour ». L'amour reste pour lui « de tous nos jeux, [...] le seul qui risque de bouleverser l'âme ». Aussi l'auteure de *Mémoires d'Hadrien* nous place-t-elle parfois face aux bouleversements d'une âme, comme l'illustrent de nombreux passages évoquant Antinoüs.

• Évoquant d'abord ses origines, Hadrien finit par montrer combien la mort prend peu à peu de la place dans son quotidien, jusqu'à avoir le

CITATIONS

***La question de l'identité dans* Mémoires d'Hadrien.**

« Tantôt ma vie m'apparaît banale au point de ne pas valoir d'être, non seulement écrite, mais même un peu longuement contemplée, nullement plus importante, même à mes propres yeux, que celle du premier venu. Tantôt, elle me semble unique, et par là même sans valeur, inutile, parce qu'impossible à réduire à l'expérience du commun des hommes. » (« Animula vagula blandula »)

« D'admirables bonnes volontés se groupèrent autour de moi ; la petite troupe étroitement intégrée à laquelle je commandais avait la plus haute forme de vertu, la seule que je supporte encore : la ferme détermination d'être utile. » (« Varius multiplex multiformis »)

« Je ne jetais qu'un coup d'œil à ma propre image, cette figure basanée, dénaturée par la blancheur du marbre, ces yeux grands ouverts, cette bouche mince et pourtant charnue, contrôlée jusqu'à trembler. Mais le visage d'un autre m'a préoccupé davantage. » (« Tellus stabilita »)

« Arrien comme toujours a bien travaillé. Mais, cette fois, il fait plus : il m'offre un don nécessaire pour mourir en paix ; il me renvoie une image de ma vie telle que j'aurais voulu qu'elle fût. [...] Vue par lui, l'aventure de mon existence prend un sens, s'organise comme dans un poème. » (« Patientia »)

« Il se peut après tout que ces gens-là aient raison, et que la mort soit faite de la même matière fuyante et confuse que la vie. » (« Patientia »)

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

dernier mot. Le contexte historique, même s'il est important, ne nuit donc pas à la plongée dans la conscience du personnage.
Transition :
Le trajet relativement linéaire suivi par un récit comme *Mémoires d'Hadrien* ne doit toutefois pas nous induire en erreur. C'est en réalité un « je » complexe et fragmenté qui peut parfois s'exposer devant son lecteur.

II. Un « je » fragmenté
A. Un personnage mouvant
Le XXe siècle a fragilisé le statut d'un personnage qui semble de plus en plus mouvant.
• Dans *La Route des Flandres*, Claude Simon nous plonge ainsi dans la mémoire d'un être disloqué. Le texte est à l'image du chaos de la Seconde Guerre mondiale.
• Même si le récit de Marguerite Yourcenar est moins heurté, il arrive bien souvent que les souvenirs et les émotions se bousculent, comme c'est le cas après la mort d'Antinoüs. Hadrien évoque alors la mort de son grand-père, mais aussi la disparition de ses parents et de Plotine.
• Tout en étant limpide, le trajet proposé par Marguerite Yourcenar se fait donc souvent tortueux. Il suit les contours troubles d'un homme qui n'est pas dépourvu de paradoxes. Hadrien peut se montrer magnanime avec certains de ses ennemis, comme lorsqu'il décide de libérer la fille de l'empereur Osroès avant même la fin des négociations. Mais il est aussi capable, pour servir ses intérêts ou ceux de l'Empire, de se montrer dur et intraitable.

B. L'énigme du « je »
Le personnage d'Hadrien repose en outre sur une dualité souvent soulignée par Marguerite Yourcenar, comme dans « Disciplina augusta » : « Je me disais que seules deux affaires importantes m'attendaient à Rome ; l'une était le choix de mon successeur, qui intéressait tout l'Empire ; l'autre était ma mort, et ne concernait que moi. »
• On peut dès lors se demander qui est réellement ce « je » que le lecteur pense pourtant bien connaître dans la mesure où il appartient à l'Histoire.
• En outre, le « je » peut être trompeur. « À de certains moments, constate Marguerite Yourcenar, d'ailleurs peu nombreux, il m'est même arrivé de sentir que l'empereur mentait. Il fallait alors le laisser mentir, comme nous tous. » L'aveu est troublant, et donne l'impression que le personnage échappe à son créateur.
• La voix finit d'ailleurs par se brouiller, et les personnes se mélangent. Dans les dernières lignes de l'œuvre, Hadrien parle de lui à la troisième personne, tout en s'adressant à sa « petite âme, âme tendre et flottante ». Le « je », le « tu » et le « il » finissent par se confondre pour mieux s'unir.
Transition :
Le récit ne nous enferme donc pas dans un « je » totalement clos par des faits réels ou des événements historiques. Ce « je » ne parvient sans doute à exister pleinement que lorsqu'il s'arrache à lui-même pour se tourner vers l'autre.

III. L'épreuve de l'altérité
A. L'autre comme refuge
Hadrien réalise lui-même que si nous existons dans le regard de l'autre, c'est aussi de manière déformée, et souvent décevante.
• Il fait notamment ce constat lorsqu'il est confronté aux différents portraits qu'on fait de lui : il se désintéresse alors de son reflet, préférant se tourner vers d'autres visages. Hadrien, par l'écriture, trouve un nouveau chemin pour laisser une trace dans les consciences.
• Dans *Les Années*, récit qui n'est pas un roman mais qui raconte aussi l'histoire d'une vie et d'une époque, Annie Ernaux cherche également à « sauver quelque chose du temps où l'on ne sera plus jamais ». Les mots rassemblés dans la lettre d'Hadrien le sauvent de cet oubli qu'il craint de plus en plus à mesure que sa mémoire faiblit avec son corps. En ce sens, les Mémoires font office de tombeau.

B. Une dimension universelle
Non seulement Hadrien existe au contact de l'autre, mais le « je » de l'empereur peut aussi devenir nôtre.
• Ainsi, au sortir de la Seconde Guerre mondiale, Marguerite Yourcenar propose un modèle en la personne de cet empereur dont le premier consulat se présente comme « une année de campagne, une lutte secrète, mais continue, en faveur de la paix. » Le genre des Mémoires permet constamment d'associer la petite histoire d'un homme à la grande Histoire des Hommes.
• « Parlant de lui, c'est de moi que je parle », constate de même le narrateur des *Vies minuscules* de Pierre Michon lorsqu'il fait le récit d'une vie qui n'est pas la sienne.

Conclusion
La célèbre phrase de Rimbaud peut donc éclairer *Mémoires d'Hadrien* et bien d'autres récits, à condition de mettre du jeu dans la mécanique du « je ». Le lecteur peut alors se retrouver dans les mots, certes fictifs, d'un empereur romain. Si le texte de Marguerite Yourcenar n'est pas dépourvu d'accents sombres, l'auteure avouera des années plus tard qu'elle a sans doute fait preuve d'un peu trop d'optimisme. En 1968, elle offre aux lecteurs une voie plus obscure dans *L'Œuvre au noir*.

ZOOM SUR…

Les grandes évolutions du genre romanesque.
• Le roman connaît deux périodes dominantes. D'abord, aux XIIIe et XIVe siècles, on assiste à l'extraordinaire épanouissement du roman courtois, qui narre les aventures des chevaliers du roi Arthur partant à la conquête du Graal, cependant que *Le Roman de Renart* évoque cet accomplissement sur un mode burlesque. Ensuite, c'est au XVIIIe siècle qu'a lieu la lente gestation du roman réaliste en Angleterre, puis en France dans la première moitié du XIXe siècle, où le roman s'impose peu à peu comme le genre littéraire majeur.
• La liberté propre au genre romanesque, ainsi que l'essor de la diffusion du livre et de la presse au XIXe siècle, expliquent l'extraordinaire explosion du genre dans des directions multiples (romans d'aventure, romans gothiques, romans policiers, romans noirs, romans de science-fiction, etc.). Le genre culmine, au début du XXe siècle, dans ces deux sommes romanesques que sont l'*Ulysse* de James Joyce (1922) et la *Recherche du temps perdu* de Marcel Proust (1913-1927).
• À partir des années 1950, en France, le Nouveau Roman jette le « soupçon » sur tout ce qui fonde le genre romanesque : la projection de l'histoire selon une perspective temporelle unifiée ; la consistance de personnages définis par un projet ; la cohérence d'un monde qui s'ordonne autour de l'histoire que l'on raconte. Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Nathalie Sarraute, Michel Butor, Robert Pinget ou encore Marguerite Duras s'ingénient alors à brouiller les codes narratifs traditionnels.

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

La trop discrète Mme de La Fayette

L'anonymat et les coquetteries de l'auteur de « La Princesse de Clèves ».

Mme de La Fayette s'est toujours farouchement défendue d'être un écrivain : le seul texte qu'elle ait jamais signé de son nom a été son tout premier portrait, celui de la marquise de Sévigné (qui était sa cousine par alliance), dans un recueil réuni par la Grande Mademoiselle en 1659. Par la suite, elle nia avoir écrit *la Princesse de Montpensier* (1662), *Zaïde* (1669-1671), *la Princesse de Clèves* (1678), trois œuvres achevées qu'on lui attribue généralement depuis le début du XVIIIe siècle.

Craignait-elle de passer pour un « auteur de profession », pour une « femme savante », pour une « précieuse ridicule » ? Voilà qui assurément aurait été indigne de son rang et de sa qualité – explique Roger Duchêne en rappelant utilement le code des valeurs de l'époque, – car elle était comtesse de La Fayette, filleule de la duchesse d'Aiguillon, favorite de Madame, femme d'influence et femme d'esprit, bien persuadée que la littérature et, en particulier, le roman ne pouvaient être qu'une activité de savants érudits, de professionnels de l'écriture ou d'amateurs...

Mais cet anonymat n'alla pas sans coquetteries ni indiscrétions : elle ne dédaignait point de dire en public beaucoup de bien de *la Princesse de Clèves* et de répondre, dans le même mouvement, à qui lui en demandait l'auteur : *« Pour moi, je suis flattée que l'on me soupçonne, et je crois que j'avouerais le livre si j'étais assurée que l'auteur ne vint jamais me le redemander. »*

POURQUOI CET ARTICLE ?

Cet article vous apporte de précieuses informations sur Mme de Lafayette. Si cette dernière fait désormais partie des grands noms de la littérature française, Claire Paulhan souligne qu'elle a préféré rester dans l'ombre. Mme de Lafayette a en effet affirmé qu'elle n'était pas l'auteure de *La Princesse de Montpensier*, *Zaïde* ou *La Princesse de Clèves*. Cette posture éclaire le contexte de la seconde moitié du XVIIe siècle. D'une part, le roman ne jouit pas encore du prestige qui est désormais le sien et il n'a pas la renommée de la tragédie. D'autre part, le statut social de Mme de Lafayette ne l'incite pas à revendiquer les œuvres qu'elle a écrites. Cette attitude n'est toutefois pas synonyme de désintérêt et l'article montre combien l'auteure a œuvré pour faire connaître ses romans. En outre, vous trouverez ici des précisions sur la réception de *La Princesse de Clèves* qui a, dès sa parution, marqué les esprits. L'œuvre parvient à la fois à plaire par ses qualités et à surprendre par sa singularité. Claire Paulhan montre que ce court roman tranche avec les œuvres beaucoup plus amples qui étaient alors appréciées des lecteurs. Tant par son format que par ses thèmes ou son style, *La Princesse de Clèves* marque une étape importante dans l'histoire du roman. L'anonymat qui a entouré la publication de cette œuvre n'a donc pas empêché son auteure d'être en pleine lumière.

Le roman connut, après une campagne de presse remarquablement orchestrée par *le Mercure galant*, la réelle faveur du public et de la cour : nul doute, cependant, que les exégèses mondaines remarquèrent les singularités du livre... Car, après l'extraordinaire engouement du public pour les dix tomes baroques de la *Clélie* de Madeleine de Scudéry (1654-1660), que Mme de La Fayette avait lues avec plaisir, écrire un assez mince roman qui se passe à peine un siècle plus tôt, où les personnages portent les patronymes des plus grandes familles de France et non des pseudonymes « à l'antique », où les affres de la passion dévorent des êtres qui désirent, se déchirent, se consument, relève d'une étonnante conscience de l'évolution de l'histoire littéraire et morale à venir.

Et, en femme qui connaissait à merveille les rouages psychologiques du monde où elle évoluait avec discernement, Mme de La Fayette entoura la parution de ce « nouveau roman » de tous les secrets imaginables : elle laissa courir le bruit que La Rochefoucauld, qui était alors son platonique amant de cœur, avait participé à sa rédaction ; elle laissa entendre que ce drame entre le prince, la princesse de Clèves et le duc de Nemours était inspiré des Mémoires amoureux qu'Henriette d'Angleterre lui avait confiés avant de mourir en 1670.

Ses proches l'appelaient « le Brouillard » tellement elle s'entendait à masquer ce qu'elle ne voulait pas avouer... Et Roger Duchêne d'analyser les derniers rebondissements (en 1880 et 1924) de cette paradoxale recherche en paternité que des lettres authentiques infirment et que des faux, établis par on ne sait quel fou littéraire, confirment...

Tout se passe, en fait, comme si l'activité littéraire de Mme de La Fayette, oscillant entre la réserve du propos et la galanterie des procédés, se substituait, sur une nouvelle carte du Tendre, à ce sentiment de l'amour qu'elle déclarait à dix-neuf ans n'être qu'une « chose incommode ».

C'est en écrivain qui a tué « l'incommode » en elle et qui a laissé la « langueur » prendre possession de son corps que Mme de La Fayette navigue avec subtilité sur les trois fleuves de la carte du Tendre – Inclination, Estime et Reconnaissance – sans jamais aborder sur les rives inconnues de la Jouissance...

Claire Paulhan, *Le Monde* daté du 22.07.1988

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Nicolas Mathieu
Les vies désœuvrées

Avec « Leurs enfants après eux », le romancier accompagne des adolescents sans perspectives au cœur de la Lorraine désindustrialisée. Sensible et juste

La sève et la rouille. De 1992 à 1998, de 14 à 20 ans, des adolescents poussent dans une vallée perdue de Lorraine. L'administration n'a pas encore rebaptisé « Grand-Est » cette région possédant une longue histoire sidérurgique. A l'époque retracée par Nicolas Mathieu dans *Leurs enfants après eux*, les hauts-fourneaux se sont tus. Leurs carcasses servent désormais de cibles à catapultes, un jeu de gamins désœuvrés, ayant déjà fait un blessé dans les environs.

Les pubères – Anthony, Hacine et quelques autres – tuent l'ennui autrement. Dans la torpeur du mois d'août, ils jouent au flipper ou aux jeux d'arcade. Sur la rive opposée d'un lac, ils matent les filles aux seins nus. Ils éclusent des bières. Ils écoutent Nirvana (*Smells Like Teen Spirit*). Ils boudent et se bagarrent. Ils s'habituent à la fumette. Ils prennent leur BMX ou leur scooter pour longer des nationales. Ils mentent à leurs parents. Ils se mentent à eux-mêmes. Ils rêvent de « foutre le camp »... Identique est l'horizon des filles. *« Elle s'était mise à bosser, soudain horrifiée à l'idée de rester à Heillange pour mener à son tour une vie peinarde et modérément heureuse. Peut-être que l'illumination était venue en cours de socio, ou en faisant les courses au Leclerc avec sa mère. »* Heillange, lieu imaginaire, est un toponyme translucide. Il rappelle Hayange, commune de Moselle frappée de plein fouet par le chômage et dotée d'un édile d'extrême droite depuis les élections municipales de 2014.

Le récit de formation proposé par Nicolas Mathieu n'exsude aucune nostalgie. Comment le pourrait-il quand le temps de la jeunesse donne des signes avancés de vieillesse ?

Les rêves et leurs dépouilles. La splendide chronique de *Leurs enfants après eux* se décompose en quatre étés. Des vacances ? Plutôt une vacance, que les jeunes occupent à glander, puis à travailler, exception faite de quelques enfants de notables. Le romancier fait ici du sur-mesure pour décrire du surplace. Soit des variations autour de l'impossibilité à prendre son envol, qui a fourni tant de trames aux romans noirs.

Cependant, le récit de formation proposé par Nicolas Mathieu n'exsude aucune nostalgie. Comment le pourrait-il quand le temps de la jeunesse donne des signes avancés de vieillesse ? *« Les hommes parlaient peu et mouraient tôt. Les femmes se faisaient des couleurs et regardaient la vie avec un optimisme qui allait en s'atténuant. Une fois vieilles, elles conservaient le souvenir de leurs hommes crevés au boulot, au bistrot, silicosés, de fils tués sur la route, sans compter ceux qui s'étaient fait la malle. »* Pareillement à eux, leur descendance connaîtra les « premières fois » (émois sexuels, chagrin d'amour, orientation professionnelle, menus larcins, engagement). Qu'elles soient tristes ou heureuses, ces « premières fois » résonneront. Les peaux qui se rapprochent et les ambitions qui s'éloignent : voilà ce qu'excelle à exprimer Nicolas Mathieu.

POURQUOI CET ARTICLE ?

Lauréat du prix Goncourt en 2018, Nicolas Mathieu propose, avec *Leurs Enfants après eux*, un roman d'apprentissage qui pourra éclairer votre lecture de l'œuvre de Stendhal. Nous voyons en effet les adolescents qui sont au centre de ce roman évoluer durant quatre étés. Entre 1992 et 1998, les personnages se construisent sous nos yeux au gré des rencontres, des déceptions et des émois. L'article rappelle ainsi que le roman est une succession de « premières fois ». En outre, Nicolas Mathieu prend soin d'inscrire son roman dans un cadre précis. Grâce à de nombreux détails, le récit fait revivre toute une époque. Sans être moralisateur et sans tomber dans ces leçons politiques qui, d'après Stendhal, peuvent écraser le roman, Nicolas Mathieu éclaire la fin du XXe siècle pour nous permettre également de mieux comprendre notre époque. L'écriture d'un roman passe en outre par une recherche esthétique, ce que cet article permet de bien comprendre. La littérature reste affaire de style, et Nicolas Mathieu parvient à trouver « un ton capable de dire les emballements du cœur, la rage et la fragilité », comme le souligne Macha Séry. Le réalisme n'écrase pas l'émotion et il peut même lui donner encore davantage de force.

La relève et la débrouille. Avec ce deuxième roman, dont le titre est tiré du « Livre de Ben Sira le sage » (44.9), l'auteur quadragénaire s'enracine dans le paysage littéraire. Il s'impose en écrivain des lisières. Après Olivier Adam, il dépeint la France dite « périphérique », dont tous deux sont issus. Chez le natif d'Epinal (Vosges), fils d'une comptable et d'un réparateur d'ascenseurs, il ne s'agit pas de banlieues lointaines – mi-cités, mi-zones pavillonnaires –, mais des campagnes saignées par la désindustrialisation. A bas bruit s'y manifestent colères et rancœur. Il y règne une forme de normalité dénuée de perspective, hormis le fait d'être *« licencié, divorcé, cocu ou cancéreux »*. Voilà un trait juste, sous forme de raccourci, pour mille nuances apportées par les diverses évolutions des personnages.

Le style de Nicolas Mathieu ne se drape dans rien. Il a un drapé. Plutôt un moiré : écrire sur l'adolescence et ses reflets changeants requiert une exigence sans faille. Il faut une sensibilité qui possède du tranchant, un ton capable de dire les emballements du cœur, la rage et la fragilité. Nicolas Mathieu a démontré qu'il maîtrisait tout cela dès son premier livre, *Aux animaux la guerre* (Actes Sud, prix Mystère de la critique 2014). Il s'agissait d'un tombeau pour la classe ouvrière, dépeignant l'étrécissement des options accordées aux gagne-petit. *Leurs enfants après eux* prolonge le clair-obscur et achève de convaincre. Sous le charme, tomber n'est pas déchoir.

Macha Séry, *Le Monde des Livres* daté du 14.09.2018

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Stendhal ou l'amour comme révolte contre l'ordre social

Stendhal, romancier de l'énergie, de l'ambition contrariée, de l'amour calculé (Julien Sorel du *Rouge et le Noir*), emporté (Fabrice Del Dongo, la Sanseverina, Clélia Conti, dans *La Chartreuse de Parme*), précurseur du romantisme, républicain de cœur, aristocrate des sentiments… les *topoï* sur lui abondent, pas faux mais usés.

Une étude très stimulante vient heureusement étendre les perspectives au-delà des clichés. On la doit à Jacques Dubois, critique littéraire qui ne cache pas sa dette à l'égard de Bourdieu. Pour aborder Stendhal à neuf, il se fonde d'abord sur une proposition du philosophe Alain qui, en 1935, disait de lui avec faveur : *« Cet auteur ne cesse pas d'offenser. »* Ce qui signifie qu'il ne cesse de heurter les opinions convenues, mais aussi, souligne Dubois, qu'il bouscule *« les modèles reçus de la représentation »* et qu'avec lui, *« il y va d'une forme d'engagement qui naît de l'écriture elle-même et que le temps n'a aucunement ternie »*.

N'importe quel lecteur d'aujourd'hui, confronté aux blocages sociaux, et qui découvre *Le Rouge et le Noir* ou *La Chartreuse de Parme*, se sent en phase avec leur allégresse d'écriture, cette vitesse du récit lorsqu'il se noue à la passion, cet humour, cette jeunesse qui se fracasse aux murs d'une société toute d'hypocrisie, d'ennui, de fermeture. La vue nouvelle que propose Jacques Dubois sur les romans de Stendhal rend compte de cette expérience de lecture heureuse et révoltée en révélant en eux, comme on le dit d'un bain pour une photographie, une structure liant intimement l'amour et la politique, l'une étant la métaphore de l'autre et réciproquement.

L'idée d'un roman politique stendhalien offense d'abord, car elle s'oppose au credo de l'auteur lui-même, formulé dans une parenthèse du Rouge et le Noir, où il réplique à son éditeur qui lui demande une page d'explicitation politique : *« La politique est une pierre attachée au cou de la littérature, et qui, en moins de six mois, la submerge. La politique au milieu des intérêts d'imagination, c'est un coup de pistolet au milieu d'un concert. »* A quoi l'éditeur répond que, si ses personnages ne parlent pas politique, ils ne sont plus des Français de 1830, *« et votre livre n'est plus un miroir, comme vous en avez la prétention »*. En effet, si le roman est bien *« un miroir qu'on promène le long d'un chemin »*, il doit donner à voir aussi la politique, mais la présence de celle-ci le plombera inexorablement aux yeux du lecteur d'un autre temps. Stendhal le confirme avec la même image mais un autre motif dans *La Chartreuse de Parme* : *« La politique dans une œuvre littéraire, c'est un coup de pistolet au milieu d'un concert, quelque chose de grossier et auquel pourtant il n'est pas possible de refuser son attention. Nous allons parler de fort vilaines choses, et que, pour plus d'une raison, nous voudrions taire ; mais nous sommes forcés d'en venir à des événements qui sont de notre domaine, puisqu'ils ont pour théâtre le cœur des personnages. »*

Pour dépasser la contradiction entre la fidélité au réel, qui est politique et psychologique aussi bien, et une esthétique du plaisir, Stendhal invente une forme romanesque où l'humour est indissociable de l'amour parce que l'amour se vit en rébellion contre le sérieux de la société autoritaire. Son roman a pour héros des femmes qui ont l'audace révoltée des hommes, et, inversement, des hommes qui ont la sensibilité et la tendresse des femmes ou qui les retrouvent grâce à elles. Dès lors, la structure romanesque obéit à un chiasme généralisé : le roman héroïque est héroïsme du roman par la féminisation des hommes et la masculinisation des femmes, de telle sorte que la passion amoureuse implique profondément l'amitié entre les sexes.

La reconnaissance généreuse de l'un par l'autre au sein d'une communauté des *« primitifs »* contre l'ordre social est esquissée dans ses romans – tragiquement, car la société est victorieuse en temps de réaction. L'amour se vit comme révolte et, lorsqu'il échoue, sa défaite est politique aussi. C'est ce qu'avait déjà aperçu Simone de Beauvoir dans une belle étude du *Deuxième Sexe* (1949) sur « Stendhal ou le romanesque du vrai ». Une étude que Jacques Dubois ne mentionne pas, mais qui reste d'actualité.

Michel Contat, *Le Monde des livres* daté du 16.03.2007

POURQUOI CET ARTICLE ?

Dans cet article, Michel Contat fait une critique élogieuse des analyses de Jacques Dubois, portant sur les rapports entre l'amour et la politique dans les romans de Stendhal. Le candidat au baccalauréat pourra ainsi élargir sa réflexion sur le mouvement littéraire du réalisme, et plus largement sur la question de l'engagement en littérature. Les échos faits par l'auteur avec d'autres œuvres, notamment *La Chartreuse de Parme*, montrent la cohérence de la production littéraire de Stendhal. Celui-ci, loin de s'en tenir à narrer des intrigues amoureuses dans ses romans, s'est intéressé de près aux mécanismes psychologiques de la passion. Il décrit précisément dans *De l'amour* l'opération de « cristallisation » par laquelle peut naître ce sentiment. Cet article permet de mieux comprendre la façon dont la peinture des sentiments devient chez Stendhal une forme de révolte contre le « sérieux » des intrigues politiques.

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

« L'écriture, c'est mon mode d'intervention dans le monde. »

D'Édouard Louis au dernier Prix Goncourt Nicolas Mathieu, nombreux sont les jeunes écrivains à se réclamer d'Annie Ernaux. À 78 ans, malgré son engagement social et féministe, l'auteure de « La Honte » n'a pourtant guère eu le souci de faire école. Mais plutôt de raconter, sans chercher à « faire joli », son enfance normande, ses parents épiciers, son sentiment d'être à jamais une transfuge de classe. Une matière à la fois intime et politique qu'elle n'a de cesse d'explorer au scalpel comme dans son chef-d'œuvre « Les Années », en lice pour le prestigieux Booker Prize.

Finalement, ça s'est joué à pas grand-chose. Aurait-il fallu qu'on insistât davantage pour qu'elle accepte de partager avec nous cette part de son quotidien, ce moment où même une écrivaine sélectionnée à 78 ans dans la short list du prestigieux prix littéraire Man Booker International Prize pour son chef-d'œuvre *Les Années* (2008, édité chez Gallimard comme la majeure partie de son œuvre et paru en 2018 en langue anglaise), doit remplir son frigo ? Selon Wikipédia, le prix – qui sera décerné le 21 mai – assure à l'auteur primé *« une gloire internationale, laquelle est souvent assortie d'un succès de vente pour l'ouvrage »*. Au palmarès de cette distinction, elle rejoindrait Salman Rushdie, V. S. Naipaul, Nadine Gordimer, J. M. Coetzee, Julian Barnes et quelques autres du même calibre. En tout cas, nous sommes formel, elle a paru hésiter un instant quand, alors qu'elle nous raccompagnait dans sa petite Volkswagen Polo noire à la gare RER de Cergy-Préfecture, nous lui avons demandé si nous pouvions l'aider à pousser son chariot sur quelques-uns des 13 000 m2 du supermarché Auchan du centre commercial Les 3 Fontaines (plus de 150 boutiques) où elle s'apprêtait à faire ses courses. Mais Annie Ernaux a souri, semblant jouer un instant avec cette idée, en mesurer la cocasserie et nous a laissé en plan devant la gare. Notre rencontre s'achevait comme elle avait commencé : sur une histoire de supermarché.

Tout avait commencé deux heures plus tôt par des commissions à faire, des marchandises à vendre ou à acheter. Arrivé en avance au rendez-vous qu'elle nous avait fixé dans sa grande maison de Cergy, nous avions attendu assis sur un muret de pierre en parcourant quelques pages piochées au hasard parmi les 1 085 du volume de la collection « Quarto » où sont réunies ses œuvres presque complètes. Nous nous faisions l'impression d'un élève négligent qui pense qu'une révision de cinq minutes avant l'interrogation suffira à sauver la situation ou, à l'inverse, d'un fin connaisseur à qui quelques extraits lus à la sauvette suffisent pour restituer la totalité de l'œuvre. Pour être exact, la vérité se situait entre les deux. Annie Ernaux nous occupait depuis longtemps sans que pourtant nous nous précipitions sur tous ses livres. Nous les avions lus dans le désordre et prenions, comme d'autres lecteurs, un titre pour un autre. Mais revenons à notre attente et à notre muret. Dès les premières lignes de Journal du dehors (1993), il est question du centre commercial Les 3 Fontaines à Cergy, où elle a ses habitudes : *« Foule muette aux caisses. Un Arabe regarde constamment l'intérieur de son Caddie, les quelques choses qui gisent au fond. Satisfaction de posséder bientôt ce qu'il désirait, ou crainte d'en "avoir pour trop cher", ou les deux ? »* Il restait encore dix minutes à tuer, nous avons enchaîné avec *La Honte* (1997). Nous sommes tombé sur le passage où elle décrit l'épicerie-mercerie-café que son père et sa mère tenaient à Yvetot (Seine-Maritime, 6 800 habitants environ lorsque l'écrivaine y passa son enfance). Elle était, écrit-elle, *« logée dans un corps de vieilles maisons basses à colombage, jaune et brun, flanqué aux deux bouts d'une construction récente en brique, avec un étage, sur un terrain qui va de la rue de la République à la rue du Clos-des-Parts »*. Cette épicerie, nous la connaissons depuis son premier livre, *Les Armoires vides* (1974). Nous avons visualisé la chambre unique où toute la famille dormait, la cuisine, espace à la fois privé et public entre le café et l'épicerie, les toilettes à la turque dans la cour. Lire Annie Ernaux à 30 mètres du portail blanc de la villa où le mot de « Favola » (fable) s'écrivait en lettres de fer forgé noir était une expérience très étrange. Un truc de fan légèrement allumé, dans le genre de ceux qui écoutent un morceau des Doors sur la tombe de Jim Morrison au cimetière du Père-Lachaise. Sauf qu'Annie Ernaux était bien vivante et qu'il était maintenant temps de la rejoindre.

Tout s'est enchaîné. Comme dans un film. Nous avons dit : *« On a lu un passage sur les supermarchés en attendant. »* Elle a répliqué, après nous avoir installé autour de la table ovale d'un salon-salle à manger : *« Beaucoup d'hommes, des cadres en particulier, ne font jamais de courses. Je me souviens d'avoir entendu un journaliste de France Inter se vantant que sa mère les fasse pour lui. Désormais, mes enfants sont grands, je ne subis plus la corvée des achats obligatoires. Il reste que c'est agréable d'aller au 3 Fontaines en tant qu'observatrice. J'ai une compréhension presque immédiate des gens, des produits. »* Elle ajoute en riant : *« Je suis quand même une fille d'épicière ! »* Plus sérieusement, elle a expliqué : *« Les supermarchés ce sont des endroits où l'on attend. On peut choisir de rester dans son propre monde et penser à autre chose. Mais, en général, quand je suis dans un endroit public, je ne me retire pas dans ma coquille. J'en sors au contraire. Je regarde et c'est passionnant. »* En 2014, elle a même consacré un petit livre au 3 Fontaines (*Regarde les lumières mon amour*, Seuil). Dans un entretien

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

à *L'Express* la même année, elle soulignait : *« Un centre commercial est un endroit hors du temps, l'heure n'y est jamais indiquée d'ailleurs. C'est juste le présent, le présent du désir. »* Dans son journal, elle a écrit : *« Je suis traversée par les gens, leurs existences, comme une putain. »* Elle était devant nous telle qu'on la connaît depuis toujours. Les cheveux longs, peu ou pas de maquillage, un visage pâle. De la vigne vierge grimpait le long d'une fenêtre. Au fond, l'Oise miroitait sous le soleil d'avril. Alentour, les employés municipaux faisaient bourdonner leurs tondeuses. Il y a plus de quarante ans qu'elle vit là, déracinée dans une ville dite « nouvelle », où tout le monde vient d'autre part. Au besoin, la Normandie n'est qu'à une centaine de kilomètres. De temps en temps, Zoé, une chatte, pointait le bout de son museau.

La lire, c'est la connaître. Elle est en définitive l'unique objet de ses livres. Se raconter soi-même comme si elle était une autre, intégrer à son autobiographie permanente les conditions objectives de son évolution de fille d'ouvriers devenus épiciers, en prof agrégée de lettres et en romancière parmi les plus importantes de son époque, touiller la même tambouille de l'ascension sociale et de la honte d'être un transfuge de classe, éviter le jugement, le surplomb, réduire peu à peu son écriture à un outil efficace et tranchant comme un canif, ou un couteau à désosser… Nous connaissons par cœur sa comédie humaine débitée en fines tranches qui sont autant de livres d'une centaine de pages, comme si, au-delà, commençait justement la littérature – et sa cohorte d'adjectifs, de sentiments, d'impressions. Le mensonge, peut-être.

Elle écrit pour *« venger sa race »*, a-t-elle dit il y a longtemps et pour cela pas besoin de faire joli. Tout a été disséqué, remémoré : l'enfance normande (*Les Armoires vides*), l'ascension sociale de ses parents (*La Place*, *La Honte*), son adolescence (*Ce qu'ils disent ou rien*), son mariage, la naissance de ses deux fils et ses débuts professionnels à Annecy (*La Femme gelée*), l'avortement (*Les Armoires vides*, *L'Événement*), la maladie d'Alzheimer de sa mère (*Je ne suis pas sortie de ma nuit*) et sa mort (*Une femme*), un amour de passage (*Passion simple*), sa sœur décédée avant sa naissance (*L'Autre Fille*), la perte violente de la virginité (*Mémoire de fille*). Et puis, comme une nef de cathédrale qui les englobe tous, il y a Les Années, le livre du temps qui cavale de sa naissance en 1940, à Lillebonne, à 2007, année de l'élection de Nicolas Sarkozy.

La première phrase, *« Toutes les images disparaîtront »* et la dernière, *« Sauver quelque chose du temps où l'on ne sera plus jamais »*, résument la tâche qu'elle s'est fixée, son incroyable difficulté et, sa formidable réussite. Trop d'Annie Ernaux dans Annie Ernaux ? *« Je ne suis pas exhibitionniste. Je ne suis pas autocentrée même si on me l'a reproché. Je crois que j'ai toujours parlé de moi en termes distanciés, comme si j'étais le lieu d'une expérience que je restituais. Je parle de moi parce que c'est le sujet que je connais le mieux quand même… Je m'intéresse à ce qu'il y a pu y avoir de social déposé en moi comme dans tout le monde. »*

Avant de la voir, nous avions fait le tour de ses admirateurs. Ces écrivains qui ont placé leur œuvre sous son ombre, à qui elle a donné, sans le savoir, les clés de leur vocation. Elle en connaît certains, d'autres pas. En s'installant *« au-dessous de la littérature »*, dans un créneau où la sociologie (façon Pierre Bourdieu) le dispute à la littérature (façon Simone de Beauvoir), elle se croyait seule, rivée à sa table dès potron-minet, bien contente si elle parvient à sauver 15 lignes en fin de journée. Elle est désormais suivie d'une cour d'auteurs prêts à porter sa traîne de reine des lettres française. La voilà cheffe de file, défricheuse. Édouard Louis, l'auteur d'*En finir avec Eddy Bellegueule* (2014, Seuil), l'a installée sur le piédestal. Pour l'écrivain picard (qui n'a pas répondu à nos sollicitations), *« elle invente une façon d'écrire, elle propose quelque chose de tout à fait nouveau, de révolutionnaire »*, a-t-il confié à *Télérama*. Son compère Didier Eribon, qui a lui aussi choisi le silence, ne cache pas ce qu'il lui doit dans son livre *Retour à Reims* (2009, Flammarion). Beaucoup plus loquace, Maria Pourchet (*Les Impatients*, Gallimard) explique : *« D'Annie Ernaux, j'ai appris le rôle du langage dans l'éducation des filles ; elle m'a également permis d'évacuer la question du style, le souci de faire joli. Elle est le greffier du réel. »* Un autre ? L'historien Ivan Jablonka, auteur de *Laetitia ou la Fin des hommes* (2016, Seuil) : *« Elle a une très grande influence sur moi. Je ne limite pas son influence à sa dimension de sociologue des classes populaires, ou de l'enfance. Ses livres éclairent aussi l'histoire des femmes, la honte, l'ennui de la femme mariée. Elle conçoit la littérature comme une entreprise de déchiffrement. Elle ne vise pas à la description mais à la compréhension. »* Le Prix Goncourt 2019, Nicolas Mathieu (*Leurs enfants après eux*, Actes Sud), n'est pas en reste : *« Annie Ernaux m'a permis de mettre les mots exacts sur le sentiment diffus de honte et de dette que je ressentais. Elle m'a appris le sens du détail. Même si je crois encore aux grands récits romanesques, sa lecture m'a servi de socio-psychanalyse. »* Erwan Desplanques (*L'Amérique derrière moi*, Éditions de l'Olivier) l'affirme : *« Les textes d'Annie Ernaux résistent à la lassitude de la fiction. Elle indique le chemin d'une littérature du réel, même si ses épigones sont plus ou moins talentueux. »*

Flattée ? Sans doute. Mais, si elle a donné pendant quarante ans des cours de français (au lycée d'abord, puis, en raison d'une luxation congénitale de la hanche, à distance pour le CNED), elle ne se voit pas en maîtresse d'école, même littéraire. Poser en donneuse de

POURQUOI CET ARTICLE ?

Cet article permet de se familiariser avec le parcours d'Annie Ernaux, une des grandes figures de la littérature contemporaine. Présente dans la dernière sélection du prestigieux *Man Booker International Prize*, celle qui a longtemps été enseignante travaille une matière très personnelle. Philippe Ridet énumère ainsi une série de sujets traités par l'auteure, comme l'enfance, l'adolescence, la famille, la maladie ou la mort. Mais l'article vous rappelle également qu'il s'agit, pour l'auteure, de « se raconter soi-même comme si elle était une autre ». Même si Annie Ernaux évolue sur un terrain littéraire qui n'est pas celui des *Mémoires d'Hadrien*, cette mise à distance n'est pas sans rappeler la démarche de l'empereur, qui tente de trouver du sens dans la « matière fuyante et confuse » de la vie. En outre, comme Marguerite Yourcenar, Annie Ernaux tisse des liens entre le « je » et le « nous ». L'écriture de l'intime mène aussi à l'altérité. Dans *Les Années*, Annie Ernaux raconte toute une époque. « Je m'intéresse à ce qu'il y a pu y avoir de social déposé en moi », confie-t-elle dans cet article. Vous pourrez par ailleurs, en découvrant ce portrait, vous interroger sur les pouvoirs de l'écriture. Écrire la vie, c'est aussi tenter de lutter contre l'oubli pour « sauver quelque chose du temps où l'on ne sera plus jamais ».

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

leçons supposerait qu'elle ait fait le tour de la question de l'écriture. Impossible pour elle, qui se fait de son travail l'idée d'une expérimentation qui jamais ne finira. *« Je me refuse absolument de théoriser ma façon d'écrire. Jamais je n'ai pensé que ma manière était juste. J'ai trop de doutes pour dire ce genre de choses. Donc je n'ai pas fait école et c'est très bien comme ça. »* Toutefois, parce qu'elle sait ce qu'elle représente, elle ajoute : *« Je suis contente d'avoir quand même changé des choses dans la littérature, je crois avoir fait en sorte qu'il n'y ait plus cette espèce d'admiration inconditionnelle pour la joliesse, la belle phrase, la rhétorique. Chaque livre porte en soi sa problématique d'écriture. J'ajoute que je ne peux pas me situer en dehors de la littérature puisque chaque mot compte. On ne peut pas écrire n'importe quoi. L'écriture, c'est mon mode d'intervention dans le monde. »*

C'est avec *La Place*, prix Renaudot 1984, qu'elle dit avoir trouvé la forme stylistique qu'elle voudrait parfaire encore. Elle raconte : *« Avec ce livre, j'ai merdouillé longtemps. »* Les contraintes inhérentes à la littérature, au romanesque la conduisaient inévitablement à bâtir une sorte de tombeau trop ouvragé. *« Je voulais donner un destin à mon père, mais cela sonnait faux. Je connaissais quelques détails de son enfance mais leur description diluait ce matériel brut. J'ai tout repris. Je me suis libérée du roman. Cela n'a pas été facile parce qu'il représentait pour moi la forme parfaite de la littérature. Le livre est venu en neuf mois. Écrire, c'est ouvrir une porte sur des choses qu'on ne connaît pas. Parce que les choses ne sont pas derrière soi pour qu'on les écrive, elles sont devant pour qu'on leur donne une forme. »* Elle revient sur son analyse, la complète, la rature. *« Quand j'ai commencé d'écrire sur mon père, je voyais bien qu'il fallait que je m'interroge sur ma posture d'écrivain. Moi, j'étais où ? Du côté des gens qui savent écrire. J'avais déjà publié deux livres. Je n'étais plus de son monde. Ce passage d'un univers à l'autre, c'est la trahison. »*

Il n'est pas étonnant qu'Annie Ernaux ait pris fait et cause pour les « gilets jaunes ». Elle se sent de plain-pied avec le sentiment de déclassement des manifestants, la colère que leur inspire leur misère économique. Dans Libération, elle a expliqué au début du mouvement que « c'était une insurrection contre le mépris d'un pouvoir » symbolisé par Emmanuel Macron et « son inconscient de classe ». Même si, samedi après samedi, la mobilisation s'épuise, elle considère que leur combat est « important » et que ni le grand débat ni les annonces du chef de l'État, qu'elle déteste, ne régleront rien. *« Chez moi, il suffit de choses comme ça pour que tout un pan se réveille. Les humiliations. Ce sentiment de classe qui vous fait comprendre que vous n'êtes pas des leurs. Que les "gilets jaunes" réclament la dignité, je peux comprendre ça. La mobilisation ne va pas s'éteindre. Ce n'est pas du tout réglé par le grand débat. »* Elle a voté Mélenchon à la présidentielle. Il reste « une option » pour l'avenir dit-elle, même si elle ne peut cacher qu'elle l'a trouvé un peu ridicule lors de la perquisition à son domicile, drapé *« dans le corps de la République comme l'autre dans le corps du roi »*. De toute façon, elle en est persuadée, d'autres surprises sont à attendre pour l'élection de 2022.

Alain Finkielkraut, qui l'a beaucoup lue dès les années 1970, estime qu'elle est un *« grand écrivain perdu dans l'idéologie qui la mène au pire »*. Il a aimé ces livres *« précis et brefs »*, cette *« autobiographie collective »* mais elle a, dit-il, évolué *« de plus en plus mal »*. Prenant, par exemple, la défense dans une tribune publiée par *Le Monde* en juin 2017, de Houria Bouteldja, tête d'affiche du Parti des indigènes de la République, auteure du controversé *Le Blanc, les Juifs et nous* (La Fabrique), et selon les signataires de ce texte, *« cible privilégiée des accusations les plus insensées, qui sont autant de calomnies : racisme, antisémitisme, homophobie… »*

En mars dernier, elle fustigeait dans *Libération*, l'interdiction du hijab de course, conçu par la marque Decathlon pour permettre aux femmes musulmanes pratiquantes de faire du sport selon les critères de leur religion. *« Comment nous, femmes féministes, qui avons réclamé le droit à disposer de notre corps, qui avons lutté et qui luttons toujours pour décider librement de notre vie pouvons-nous dénier le droit à d'autres femmes de choisir la leur ? »* Tapant du doigt sur la table en bois du salon, elle persiste. « Comment peut-on se dire féministe en réclamant des interdits ?

– *Mais quand même,* avons-nous risqué, *pourquoi ne pas convaincre d'autres femmes de s'émanciper ?*

– *Je n'ai pas envie de convaincre ! Pourquoi voudrais-je le faire ? Parmi les écrivaines du Booker Prize, l'une porte le voile. Ça ne gêne personne. La France est arc-boutée sur sa mauvaise conscience coloniale. On a mis la poussière sous le tapis. Moi, je peux en parler. J'y étais puisque je suis né en 1940. Et quand la guerre d'Algérie s'est terminée, on s'est dit "on oublie tout ça"… Mais rien n'a changé. Pourquoi convaincre ces femmes d'enlever leur voile ? À Cergy, plein de filles sont voilées et ça ne pose pas de problème. On s'acharne sur elles alors qu'il y a 42 féminicides depuis le mois de janvier en France. C'est mon idée de liberté : je fais ce que je veux et je m'habille comme je veux. Elles aussi. C'est clair. Pas de discussion. »*

Parfois, elle aimerait se taire. Ne pas réagir. Elle envie furtivement Elena Ferrante, cette écrivaine italienne dont personne ne connaît l'identité. Mais s'interroge : *« Si j'étais inconnue ma parole aurait-elle la même portée ? »*

Alain Finkielkraut nous avait confié une question. *« Pourquoi, alors qu'Annie Ernaux peut se considérer comme un exemple de la méritocratie républicaine, a-t-elle choisi le registre de la récrimination plutôt que celui de la gratitude ? »* Ni une ni deux, nous lui avons relayé cette interrogation. Une nouvelle fois, une forme de colère a jailli. Son doigt a de nouveau martelé la table en chêne : *« Il se trompe. Je ne suis pas un produit de la méritocratie. J'ai étudié dans une école religieuse parce que j'étais une enfant unique, fragile, et aussi parce que ma mère ne voulait pas que je puisse fréquenter des garçons, comme à la communale. J'ai continué jusqu'au premier bac dans ce même établissement où l'enseignement était très mauvais, mais il coûtait moins cher à mes parents que le lycée de Rouen où j'ai finalement fait ma philo avec des petites-bourgeoises. Personne ne m'a orientée. Personne ne m'a parlé des classes préparatoires, par exemple. Alors la méritocratie… Puis j'ai décidé de devenir institutrice, toujours avec le souci de coûter le moins possible à mes parents. Voilà, je ne dois rien à personne. »* Elle répète avec fureur : *« Rien, rien ! Il faudrait que ce soit clair. Si vous revoyez Finkielkraut, vous pourrez le lui dire. Je ne peux être dans la gratitude, puisque l'État n'a rien fait pour moi à part me donner ma retraite ! »*

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Nous sommes revenus à la littérature. En relisant *Les Années*, quelque chose nous avait frappé mais nous en ignorions la cause. Cette impression de vitesse que l'on ressentait autrefois en se penchant à la fenêtre d'un train quand bien même la locomotive ne dépassait pas les 80 km/heure. Un peu comme un garagiste aurait diagnostiqué un problème de moteur d'un laconique « c'est le carbu », elle a répondu sans hésiter : *« L'impression de vitesse est due à l'imparfait. L'imparfait constitue une avancée sans retour. J'ai commencé le récit comme ça. Je ne pouvais pas revenir au présent. Cela ne fonctionnait pas. Et quand je suis arrivée aux événements contemporains de l'écriture, Sarkozy et la présidentielle de 2007, je l'ai écrit à l'imparfait. C'était bizarre sur le moment. Maintenant, tout cela est déjà loin… Au fond, dans l'écriture, ce qu'il y a de plus terrible et mystérieux, c'est quand même l'écriture. »*

Près de deux heures avaient passé depuis notre arrivée. Nous avions, dans un parfait désordre, parlé de littérature, des courses à faire, des « gilets jaunes », de Marguerite Duras, dont elle n'aime qu'*Un barrage contre le Pacifique* (1950, Gallimard), de Proust, qu'elle admire mais qu'elle trouve méprisant pour sa servante Françoise, et de malaise social. Que restait-il ? Le temps qui reste ? L'âge ? *« Vous n'êtes pas identique entre vos 20 ans et vos 80 ans, a-t-elle expliqué. Ce n'est pas qu'une question de physique. C'est une question de pensée, une manière de se situer dans le monde par rapport aux autres. On s'éloigne de sa jeunesse. On voit disparaître des gens qu'on n'a pas forcément connus, comme Agnès Varda récemment, mais qui appartenaient à notre univers mental. Elle était un marqueur dans ma vie. Le temps dont on dispose, on s'en rend compte au fur et à mesure qu'on vieillit, n'est plus le même. J'ai passé vingt ans à élaborer* Les Années*, mais je n'ai plus vingt ans devant moi pour un livre de même nature… Il n'y a pas que le monde qui change à mesure que le temps passe. Il y a des mots qui disparaissent, les mots de mes parents, de mon adolescence que je n'ai pas entendus depuis des décennies. Quelquefois, ils me reviennent. J'essaye de transmettre à mes fils des expressions normandes. Certaines sont déjà acquises. Par exemple, le mot "mucre" qui désigne un temps humide, douceâtre. »*

À Cergy, le printemps était généreux. Sur le chemin du retour dans la petite Polo noire de l'écrivaine, nous nous sommes extasiés sur la flamboyance des cerisiers du Japon en fleur qui bordaient la route. Un peu de lilas se montrait déjà au coin des cours. C'est à ce moment que nous lui avons proposé de l'accompagner au supermarché Les 3 Fontaines. Mais vous connaissez sa réponse.

Philippe Ridet, *Le Magazine* du *Monde* daté du 27.04.2019

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

LE THÉÂTRE DU XVII^{e} SIÈCLE AU XXI^{e} SIÈCLE

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Jean Racine, *Phèdre*

« Voici encore une tragédie dont le sujet est pris d'Euripide », annonce Racine au début de la préface de *Phèdre*, une tragédie de 1677 dont le premier titre était *Phèdre et Hippolyte*. Le dramaturge ajoute que, dans cette pièce, « les passions [ne] sont présentées aux yeux que pour montrer tout le désordre dont elles sont causes ».

I. Le moteur de l'action

Jean Racine.

A. La passion au premier plan

• La tragédie de Racine commence par un dialogue entre Hippolyte et son gouverneur Théramène. Dans cette **scène d'exposition**, Racine choisit de mettre au premier plan un personnage qui passe pour « l'implacable ennemi des amoureuses lois ». Or, même Hippolyte n'est pas insensible aux qualités de « la charmante Aricie », comme le soupçonne Théramène.

• Même les questions politiques semblent s'effacer devant **les pouvoirs de l'amour**. Hippolyte laisse le trône à Aricie et lui annonce : « L'Attique est votre bien. » Phèdre est également prête à offrir le pouvoir à Hippolyte. **La passion est donc bien le moteur de cette machine infernale qu'est la tragédie.**

B. Une passion fatale

• La passion est souvent, dans cette pièce de Racine, associée à **la notion de fatalité**. Aussi Phèdre se plaint-elle d'un sort qui semble la condamner à aimer malgré sa volonté. Comme tous les héros tragiques, Phèdre mène donc un combat perdu d'avance. C'est ainsi qu'elle confie, dans la scène 3 de l'acte I, ses efforts et son impuissance :

Je reconnus Vénus et ses feux redoutables,
D'un sang qu'elle poursuit tourments inévitables !
Par des vœux assidus je crus les détourner :
Je lui bâtis un temple, et pris soin de l'orner ;
De victimes moi-même à toute heure entourée,
Je cherchais dans leurs flancs ma raison égarée :
D'un incurable amour remèdes impuissants !
En vain sur les autels ma main brûlait l'encens !

Cette fatalité semble excuser les personnages, comme le souligne d'ailleurs Œnone dans la scène 6 de l'acte IV :

Vous aimez ; on ne peut vaincre sa destinée :
Par un charme fatal vous fûtes entraînée.

• Pour autant, comme dans toute tragédie, le personnage est aussi **responsable de son sort**. Les émotions des personnages nourrissent ainsi le feu qui les consume. Phèdre n'est pas seulement le jouet de la fatalité : elle est aussi gouvernée par une « jalouse rage » lorsqu'elle apprend qu'elle a une rivale. Aricie avoue aussi que c'est par fierté qu'elle aime Hippolyte car elle veut que cet homme qui se refuse à toutes les femmes cède pour elle à la passion amoureuse.

II. Les pièges de la passion

A. Raison et passion

• Dans sa préface, Racine explique avoir voulu donner à Hippolyte « quelque faiblesse qui le rendrait un peu coupable envers son père ». Il précise ensuite : « J'appelle faiblesse la passion qu'il ressent malgré lui pour Aricie, qui est la fille et la sœur des ennemis mortels de son père. » Racine présente donc la passion comme une **« faiblesse » qui piège les personnages**.

• Cette passion brûlante vient **s'opposer à la sage raison**. Phèdre ne constate-t-elle pas elle-même qu'elle voit sa « raison égarée » ? Même Hippolyte voit sa raison battre en retraite face à la force des passions qui le submergent, comme il le note face à Aricie dans la scène 2 de l'acte II :

PARCOURS

Passion et tragédie.

LES ORIGINES DE LA TRAGÉDIE

Dans ses origines antiques, la tragédie met en scène l'influence des dieux, qui dictent, orientent, soutiennent ou contrarient la conduite et la destinée des personnages. Le terme vient des mots grecs « chant » et « bouc », car il désigne à l'origine le chant rituel qui accompagne les sacrifices aux dieux.

LA CATHARSIS

Aristote définit la tragédie comme « l'imitation d'une action noble », libératrice pour le spectateur qui assiste à la mise en scène de passions violentes : « c'est une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration, et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre ».

LA PASSION

L'idée de la souffrance est inscrite étymologiquement dans le mot « passion » qui se dote également du sens religieux de « supplice subi par un martyr ». Progressivement, une dimension affective est liée au terme de passion. Le terme « passion » recouvre bien sûr le sentiment amoureux, mais également d'autres émotions portées à leur paroxysme. Dans *Les Passions de l'âme* (1649), Descartes compte six passions primitives : l'admiration, l'amour, la haine, le désir, la joie et la tristesse.

L'EXPRESSION DES ÉMOTIONS

• L'amour ressenti par les protagonistes peut les confronter à des dilemmes qui peinent à trouver leur solution. Dans la tragi-comédie *Le Cid* de Corneille, Don Rodrigue

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Je me suis engagé trop avant.
Je vois que la raison cède à la violence :
Puisque j'ai commencé de rompre le silence,
Madame, il faut poursuivre ; il faut vous informer
D'un secret que mon cœur ne peut plus renfermer.

Les personnages semblent **perdre le statut de sujet** et subir des passions qui s'emparent d'eux. On comprend dès lors pourquoi Phèdre ne s'imagine pas régner, elle qui peut à peine se gouverner elle-même :

Moi, régner ! Moi, ranger un État sous ma loi
Quand ma faible raison ne règne plus sur moi !
Lorsque j'ai de mes sens abandonné l'empire !

Racine peint ainsi le désordre des cœurs, et, fidèle à **l'esthétique classique**, il cherche « autant à instruire [les] spectateurs qu'à les divertir ».

B. Passion et souffrance

• Racine montre aussi comment la flamme de la passion amoureuse peut **se révéler destructrice**. La passion est alors source de souffrance. « Un soin bien différent me trouble et me dévore », s'écrie ainsi Phèdre durant la scène 5 de l'acte II. La pièce s'achève sur l'empoisonnement de Phèdre, et Racine choisit de représenter cette mort au lieu de la raconter. Le spectateur peut alors assister aux derniers soupirs du personnage, qui dit en mourant :

J'ai pris, j'ai fait couler dans mes brûlantes veines
Un poison que Médée apporta dans Athènes.
Déjà jusqu'à mon cœur le venin parvenu
Dans ce cœur expirant jette un froid inconnu.

• Seulement, ce poison coule en réalité **depuis longtemps dans les veines de Phèdre**. Hippolyte nous le rappelle lorsqu'il se demande, durant la scène 6 de l'acte III : « Quel funeste poison / L'amour a répandu sur toute sa maison ! » La passion amoureuse provoque en effet la perte des personnages de génération en génération.

III. Dire l'indicible

A. « Dire ou ne pas dire ? »

• S'il y a bien, dans cette tragédie, une réflexion sur « la vertu » et « le vice », pour reprendre les mots de Racine dans sa préface, la pièce n'est pas pour autant une simple leçon de morale. Il s'agit pour l'auteur de **représenter des personnages complexes**, « propres à exciter **la compassion** et **la terreur** », comme il le précise en faisant référence à Aristote. Phèdre a ainsi parfaitement conscience de **l'immoralité** de sa passion.

• C'est précisément ce qui rend les trois scènes d'aveu aussi poignantes. Le personnage est **parcouru par deux forces opposées** : une partie d'elle brûle d'avouer des sentiments trop puissants pour être retenus, l'autre lui intime de masquer des émotions que tout condamne. En somme, Phèdre doit tout à la fois parler et se taire. Même si la pièce n'est pas dépourvue d'action, **l'essentiel réside dans les mots** et dire le mal suffit pour le faire.

B. L'écriture de la passion

• Mais comment, dès lors, traduire **ce qui excède les cadres** de la raison et de la morale ? Le dramaturge excelle à peindre ce qu'il entend condamner. S'il brille souvent par son sens de l'équilibre et de la mesure, ses alexandrins peuvent aussi devenir saccadés quand les personnages se heurtent à l'indicible. C'est le cas lorsque Phèdre entend le nom d'Hippolyte dans la bouche d'Œnone dans la scène 3 de l'acte II. Le rythme est alors heurté, comme lorsque Phèdre confie : « Tu vas ouïr le comble des horreurs… / J'aime… À ce nom fatal, je tremble, je frissonne. / J'aime… ». Cet exemple montre aussi que Racine utilise souvent des figures d'amplification, comme **l'hyperbole** ou **la gradation**, pour peindre l'intensité des sentiments ressentis par ses personnages.

• C'est aussi en poète qu'agit Racine, d'autant que les pièces sont alors présentées comme des « poèmes dramatiques ». Il tire par conséquent profit des rythmes et des sonorités. Il joue par exemple avec **les allitérations**, comme lorsque Phèdre dit : « la fureur de mes feux, l'horreur de mes remords ». La pièce contient en outre un **célèbre exemple d'assonance** : « tout m'afflige et me nuit, et conspire à me nuire ».

• Reste que, si la pièce peut se lire avec plaisir, c'est aussi sur scène que ces vers prennent toute leur valeur. Dès 1677, l'interprétation de Phèdre par M^lle^ de Champmeslé a ainsi marqué les esprits et bien d'autres comédiennes ont depuis brillé grâce à ce rôle.

UN ARTICLE DU *MONDE* À CONSULTER

• **Jean-Pierre Vernant, aux racines de l'homme tragique** p. 38-40
(Fabienne Darge, *Le Monde* daté du 15.03.2005)

---

doit ainsi choisir entre l'honneur qui lui dicte de venger son père et son amour fou pour Chimène. Ce questionnement intérieur s'exprime dans des monologues ou de longues tirades.

• La passion peut être rendue sensible grâce à des affrontements verbaux qui expriment un rapport de force entre les personnages. Dans la pièce éponyme de Racine, Andromaque, la veuve d'Hector, refuse de céder aux avances de Pyrrhus et oppose le silence aux menaces de celui-ci.

• Elle peut également s'exprimer par des affrontements physiques : dans *Ajax* de Sophocle, le héros éponyme réclame ses armes pour se venger du déshonneur causé par Agamemnon et Ménélas. Dans *Les Bonnes* de Jean Genet, les deux servantes, Solange et Claire, envisagent le meurtre de leur maîtresse pour se venger des mauvais traitements et du mépris dont elles sont victimes.

LA REPRÉSENTATION DE LA VIOLENCE

La passion tragique conduit à la mort des protagonistes que ce soit dans les grandes tragédies raciniennes (*Iphigénie*, *Phèdre*) ou cornéliennes (*Horace*). Depuis l'Antiquité, de violents dialogues entre les personnages reflètent sur scène l'effroi ressenti. Les dramaturges de l'époque classique respectent la règle de la bienséance et évitent de faire couler le sang sur scène. Les auteurs contemporains la transgressent plus facilement : dans *Ciels* de Wajdi Mouawad (2009), des images sont projetées pour montrer la barbarie ; dans *Roberto Zucco* de Koltès (1990), Zucco tue d'abord son père, puis sa mère.

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Dissertation :
Les passions, dans la tragédie, sont-elles seulement sources de souffrances ?

Introduction

Analyse du sujet :

« La mort, la trahison, le désespoir sont là, tout prêts, et les éclats, et les orages, et les silences » : c'est ainsi que le chœur présente la tragédie dans *Antigone* de Jean Anouilh. Il est vrai que le poids de la fatalité entraîne souvent les personnages vers leur perte. Même les passions qui animent les héros tragiques semblent sources de souffrances. Pour autant, depuis l'Antiquité, force est de constater qu'on se presse pour assister à ces pièces pleines d'« éclats » et d'« orages ». Est-ce seulement pour contempler des personnages qui souffrent ? Cette question interroge les fonctions de la tragédie.

Annonce du plan :

Pour mieux comprendre la richesse et la complexité de ce genre littéraire, nous commencerons par montrer que les passions troublent en effet les personnages. Seulement, nous rappellerons ensuite que ces épreuves sont aussi sources de grandeur et d'émotion.

Le plan développé

I. Le trouble des passions

A. Des passions intenses

Le caractère du héros tragique, qui est souvent gouverné par l'hybris, le pousse à éprouver des sentiments particulièrement violents. Cette démesure se retrouve dans les actes et les paroles des personnages.

• Les discours de Phèdre sont ainsi marqués par de nombreuses figures d'amplification qui mettent en relief sa passion amoureuse. « Connais donc Phèdre et toute sa fureur », annonce-t-elle ainsi à Hippolyte avant de faire l'aveu qui causera sa perte.

• Le héros tragique peut aussi être gouverné par son orgueil. Dans *Antigone* de Jean Anouilh, Créon souligne la fierté de la fille d'Œdipe : « Tu as dû penser que je te ferais mourir. Et cela te paraissait un dénouement tout naturel pour toi, orgueilleuse ! »

• Les joies, même fugitives, sont également particulièrement intenses, comme le constate Aricie dans la scène 2 de l'acte II, lorsqu'elle éprouve un « bonheur extrême » face à Hippolyte.

B. Des passions dangereuses

La passion mène souvent les personnages à leur perte. C'est que l'issue de la tragédie est par essence funeste.

• Dans la tragédie de Sophocle, Œdipe finit par sortir de son aveuglement, avant de se crever les yeux. Dans la pièce d'Anouilh, Antigone est retrouvée « pendue aux fils de sa ceinture ».

• Dans *Phèdre*, la mort d'Hippolyte est particulièrement spectaculaire, et le détour par le récit n'en atténue pas la violence : « tout son char fracassé » vole en éclats et Hippolyte est « traîné par les chevaux que sa main a nourris » si bien que « tout son corps n'est bientôt qu'une plaie ».

• En la présentant dans sa préface comme une « faiblesse », Racine montre que la passion amoureuse représente un risque dont il faut se méfier. Aucun personnage n'échappe à cette « machine infernale », pour reprendre le titre d'une pièce de Jean Cocteau.

Transition :

Si les personnages éprouvent des souffrances morales ou physiques, il serait pourtant réducteur d'en rester à cet écrasement. La tragédie permet aussi d'accéder à une forme de grandeur.

II. La grandeur de la tragédie

A. Des personnages qui luttent

Phèdre ne cesse de rappeler qu'elle est victime de forces qui la dépassent. Même la passion la plus intime semble lui être imposée.

MOTS CLÉS

LES RÈGLES CLASSIQUES

La règle dite des « trois unités » impose que le sujet traité par une pièce ait lieu en 24 heures, dans un seul lieu, et soit uni par une cohérence forte (on ne raconte pas plusieurs « histoires » à la fois). On doit également observer la règle de bienséance : pas de sang ni de scène choquante sur scène. Les auteurs les plus célèbres de ce siècle sont Molière pour la comédie, Corneille et Racine pour la tragédie.

LA COMÉDIE ET LA TRAGÉDIE

Comédie : • Personnages principalement bourgeois. • Sujets : famille, mariage, vie sociale, argent, amour (sphère privée). • Forme assez libre : vers ou prose. • Registre comique et fin heureuse. • Unité de lieu, de temps, d'action.

Tragédie : • Personnages nobles. • Sujets : pouvoir, politique, amour (sphère publique). • Forme stricte : cinq actes ; texte en vers. • Registre et dénouement tragiques. • Unité de lieu, de temps, d'action.

CITATIONS

« Dire ou ne pas dire ? Telle est la question. C'est ici l'être même de la parole qui est porté sur le théâtre : la plus profonde des tragédies raciniennes est aussi la plus formelle ; car l'enjeu tragique est ici beaucoup moins le sens de la parole que son apparition, beaucoup moins l'amour de Phèdre que son aveu. » (Roland Barthes, *Sur Racine*)

« Phèdre [...] est engagée, par sa destinée et par la colère des dieux, dans une passion illégitime dont elle a horreur toute la première : elle fait tous ses efforts pour la surmonter ». (*Phèdre*, préface)

« C'est cela que c'est, la Tragédie, avec ses incestes, ses parricide : de la pureté, c'est-à-dire en somme de l'innocence. » (Jean Giraudoux, *Électre*)

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

• Elle évoque ainsi à plusieurs reprises « Vénus et ses feux redoutables », qui est aussi qualifiée d'« implacable ». Phèdre lutte pourtant, certes vainement, contre son sort. Même si elle se laisse souvent porter par le sort ou les conseils de sa nourrice, elle hésite, se trouble, se perd et se reprend sous nos yeux. Cet effort est capital et nécessaire pour que le héros ne soit pas un monstre dont se détournerait le spectateur.
• En outre, la tragédie se présente aussi comme une méditation sur la liberté. Le héros peut paradoxalement être libre d'accepter son destin, comme le fait sans doute Hippolyte en empruntant d'un pas déterminé le chemin que Phèdre, Thésée et le sort lui imposent.

B. Ombre et lumière
La tragédie est par conséquent un espace de contrastes. Les opposés voisinent sans cesse.
• Si la tragédie met des « vices » en scène, comme l'écrit Racine dans sa préface de *Phèdre*, elle n'est pas tout à fait dépourvue de vertu. Antigone, tout en étant portée par ses passions, n'agit par exemple pas par immoralité. Elle oppose simplement la loi des dieux à celle qu'incarne Créon.
• Mais l'ombre et la lumière peuvent aussi cohabiter au sein d'un seul et même personnage. Même Phèdre, cette descendante du soleil rongée par le malheur, est capable de sursauts. C'est ainsi qu'elle refuse de suivre les conseils d'Œnone à la fin de l'acte IV de la tragédie de Racine :

Je ne t'écoute plus. Va-t'en, monstre exécrable.
Va, laisse-moi le soin de mon sort déplorable.

Transition :
C'est bien ce clair-obscur particulièrement complexe qui donne toute sa valeur à la tragédie. Le spectateur est ainsi plongé dans un courant d'émotions.

III. Une source d'émotion
A. Les vertus de la catharsis
Aristote a montré dans sa *Poétique* que la tragédie, pour être réussie, doit proposer des personnages capables de susciter un mélange d'horreur et de pitié. C'est à ce prix qu'ils pourront toucher le spectateur.
• Les passions jouent ici un rôle important. Elles troublent les personnages sans en faire nécessairement des repoussoirs. Elles rendent ces héros humains puisque nous pouvons nous reconnaître dans leurs doutes et leurs douleurs. Racine veille ainsi à ce que Phèdre ne soit « ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente ». Il avoue même avoir « pris soin de la rendre un peu moins odieuse qu'elle n'est dans les tragédies des Anciens, où elle se résout d'elle-même à accuser Hippolyte ».
• Si la simple lecture de la pièce peut s'avérer touchante, les pouvoirs de la catharsis sont encore amplifiés lorsque le texte est incarné par des acteurs. C'est notamment ce qu'a montré Dominique Blanc en interprétant le personnage de Phèdre dans la mise en scène de Patrice Chéreau.

B. Un plaisir esthétique
La violence des passions tragiques n'atténue donc pas le plaisir esthétique. Elle peut même le renforcer. L'alexandrin racinien parvient en effet à traduire les soubresauts du désir.
• Avec équilibre et mesure, il illustre parfois la maîtrise d'un personnage comme Hippolyte. Mais, lorsqu'il s'agit de peindre le trouble de Phèdre, il peut aussi se faire plus heurté et se déstructurer sous nos yeux.
• Même la mort de Phèdre n'est pas dénuée de poésie :

Déjà je ne vois plus qu'à travers un nuage
Et le ciel et l'époux que ma présence outrage ;
Et la mort à mes yeux dérobant la clarté,
Rend au jour qu'ils souillaient toute sa pureté.

Les oppositions lexicales montrent combien Phèdre est, jusqu'à son dernier souffle, portée par des vents contraires. Cette intensité est précieuse pour ceux qui, comme Kafka, pensent « qu'on ne devrait lire que les livres qui vous mordent et vous piquent » et qu'« un livre doit être la hache qui brise la mer gelée en nous ».

Conclusion
La passion offre donc une matière particulièrement riche pour les auteurs de tragédie. Certes, elle malmène les personnages en les poussant vers des situations périlleuses et souvent funestes. Mais la souffrance éprouvée par les héros tragiques ne va pas sans grandeur tant ils brillent par leur complexité. La tragédie reste bien entendu affaire de noirceur, mais, comme l'écrit le romancier Jean-Patrick Manchette en évoquant les propos de Kafka, « c'est beau, et la beauté rend heureux ».

Ce qu'il ne faut pas faire
Faire apparaître le plan ou des tirets dans la rédaction du développement. Dans la copie, il ne faut aller à la ligne et faire un alinéa qu'à la fin de chaque sous-partie.

ZOOM SUR…

Le théâtre au XVIIe siècle.
Le XVIIe siècle voit s'amorcer plusieurs nouveautés. Le métier de comédien, même s'il est méprisé par l'Église et une part de l'opinion, fascine de plus en plus. Les femmes peuvent, quant à elles, enfin monter sur scène. Enfin, en 1630, le théâtre est reconnu comme un art officiel par Richelieu. Quelques décennies plus tard, Louis XIV agira en mécène et de nombreuses pièces seront créées à la cour du roi. Toutefois, le clergé est, en majorité, hostile au théâtre et considère que les comédiens doivent être excommuniés. Dans ce siècle dominé par le classicisme, la distinction entre les genres théâtraux est nette : la tragédie et la comédie ont des caractéristiques propres et l'auteur se doit de les respecter. Il existe cependant quelques formes « mêlées » : *Le Cid*, de Corneille, est ainsi une tragi-comédie.

LA REPRÉSENTATION THÉÂTRALE
Au XVIIe siècle, le théâtre répond à un véritable besoin social en attirant un public populaire dans les théâtres de foire et autour des tréteaux du Pont-Neuf à Paris. Des troupes ambulantes y donnent essentiellement des pièces comiques, des farces et des saynètes. Certaines troupes sont dites « résidentes » : c'est le cas de celle de l'Hôtel de Bourgogne, qui joue des tragédies de Racine ou encore de celle du Marais, qui présente des farces avant de créer certains chefs-d'œuvre de Corneille (*Le Cid*, *Horace*). La troupe des Italiens, installée au Palais-Royal, est réputée pour les audaces de son jeu inspiré de la commedia dell'arte. Dans la salle, on retrouve la ségrégation sociale dans la séparation entre le public populaire, qui se tient debout au parterre, et les spectateurs aisés, bourgeois et aristocrates, qui occupent les sièges des galeries et des loges. La grande révolution du lieu théâtral survient avec la création de la scène « à l'italienne », inspirée des salles installées dans les palais princiers, tel que le théâtre Farnèse, inauguré, à Parme, en 1619.

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*

Après une série de déboires et quelques modifications, *Le Barbier de Séville*, pièce jouée en 1775 à la Comédie-Française, rencontre le succès. Il faut cependant attendre 1784 pour que Figaro retrouve officiellement la scène grâce à *La Folle journée ou le Mariage de Figaro*. Dans cette nouvelle comédie, Figaro, après avoir aidé le comte Almaviva à se marier, espère épouser Suzanne, la femme de chambre de la comtesse. C'est sans compter sur le comte qui n'est pas insensible aux charmes de la jeune femme. Commence alors une « folle journée » durant laquelle Figaro, loin de se contenter du rôle habituellement dévolu au valet, ne va cesser de jouer avec les codes de la société et du théâtre.

I. Un personnage de comédie

Pierre Augustin Caron de Beaumarchais par Jean-Marc Nattier, 1755.

A. « Une bizarre suite d'événements »

• Le titre inscrit clairement la pièce dans le genre de la comédie. **La question du mariage** est bien au cœur de l'intrigue et **la scène d'exposition** nous permet de prendre la mesure du bonheur de Figaro. Devenu concierge du comte, le personnage s'attend à épouser rapidement Suzanne. Très rapidement, comme dans bien des comédies, la situation semble pourtant se compliquer. Suzanne finit par annoncer au valet que « las de courtiser les beautés des environs, monsieur le comte Almaviva veut rentrer au château, mais non pas chez sa femme ». Avec ingéniosité, Beaumarchais perturbe dès la première scène les rapports entre ses personnages : **le maître devient ici le rival du valet**.

• Loin d'être abattu, Figaro va alors déjouer toutes les attaques du comte. Le spectateur est alors pris dans un véritable **tourbillon de péripéties**, d'autant que l'auteur multiplie **les scènes et les répliques courtes**. C'est ainsi que Marceline passe du statut d'opposant à celui d'adjuvant en découvrant qu'elle est la mère de Figaro. Durant le long monologue de la scène 3 de l'acte V, Figaro résume avec vivacité l'intrigue de cette pièce pleine de rebondissements : « Prêt à tomber dans un abîme, au moment d'épouser ma mère, mes parents m'arrivent à la file. (*Il se lève en s'échauffant.*) On se débat, c'est vous, c'est lui, c'est moi, c'est toi, non, ce n'est pas nous ; eh ! mais qui donc ? (*Il retombe assis.*) Ô bizarre suite d'événements ! »

B. « Dans les flots d'une inaltérable gaieté »

• Même si la fin de la pièce est heureuse, comme le veulent les règles de la comédie, le personnage de Figaro doit affronter de nombreuses épreuves. Son caractère lui permet de les surmonter en conservant **sa nature joyeuse**. Dans la scène 3 de l'acte V, Figaro confie : « Forcé de parcourir la route où je suis entré sans le savoir, comme j'en sortirai sans le vouloir, je l'ai jonchée d'autant de fleurs que ma gaieté me l'a permis ».

• Le personnage est donc capable de beaucoup d'esprit, et il répond volontiers au comte par **de bons mots**. C'est notamment le cas dans la scène 5 de l'acte III, lorsque le comte, soupçonnant Figaro, s'exclame : « Les domestiques ici… sont plus longs à s'habiller que les maîtres ! » **La répartie** du valet ne se fait pas attendre : « C'est

PARCOURS

La comédie du valet.

LE VALET, ÉVOLUTION DU PERSONNAGE TYPE DE LA COMÉDIE

Depuis l'Antiquité, le valet est un personnage incontournable dans la comédie. Molière au XVII^e^ siècle reprend les personnages types de la commedia dell'arte en mettant en scène les relations entre maîtres et valets (Sganarelle, Scapin) dans ses pièces comiques. Mais le rôle du valet se complexifie et les rapports entre ces deux types de personnages sont renouvelés. Le valet affirme de nouvelles ambitions et souhaite s'élever au-dessus de sa condition.

LA COMÉDIE DE L'AMOUR PAR LE VALET

Généralement, l'intrigue amoureuse concerne le maître qui reçoit le concours de son valet pour l'aider dans la séduction souvent périlleuse de la jeune fille. Dans *La Double Inconstance* de Marivaux (1723), c'est Flaminia, au service du Prince, qui aide ce dernier à se faire aimer de la jeune Silvia. Le valet est ainsi un adjuvant indispensable au maître.

LE JEU RUSÉ DU VALET ET L'INVERSION DES RÔLES

• Le valet, quoique inférieur par sa condition sociale, devient supérieur à son maître par l'art de la ruse (les coups de bâtons donnés par le valet, Molière, *Les Fourberies de Scapin*, 1671) ou par l'imitation comique des propos du maître (les apartés de Lisette, Marivaux, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, 1730). Le rire, en plus de se doter d'une force libératrice, est moqueur.

• Le valet use de déguisements pour se retrouver maître et pour

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

qu'ils n'ont point de valets pour les y aider. » Beaumarchais joue aussi bien avec **les mots** qu'avec **les gestes**, **les situations** ou **les caractères**. Le spectateur est alors pris « dans les flots d'une inaltérable gaieté », pour reprendre les termes utilisés par Beaumarchais dans sa préface.

II. Luttes

A. Maître et valet

• Après avoir été alliés, Figaro et le comte sont donc ici opposés. L'affaire est d'autant plus délicate pour le valet qu'il est toujours sous l'autorité de son maître. Dans cette **lutte qui oppose le maître à son valet**, chacun croit se jouer de l'autre, mais Figaro sort souvent vainqueur de ces manigances comiques. Beaumarchais utilise volontiers **les apartés** et **la double énonciation** pour mettre cette joute en pleine lumière.

• Il montre ainsi comment deux domestiques et une épouse délaissée peuvent s'associer « pour faire échouer dans son dessein un maître absolu, que son rang, sa fortune et sa prodigalité rendent tout-puissant pour l'accomplir. » On a souvent souligné combien cette pièce, par la révolte d'un Figaro qui dénonce les « abus » de son maître, annonce la Révolution française. **La dimension politique** de la pièce est indéniable tant elle interroge la toute-puissance du comte. Reste que l'auteur, qui a subi de nombreuses attaques, se défend dans sa préface d'avoir réellement remis en cause l'organisation de la société : « Dans l'ouvrage que je défends on n'attaque point les états, mais les abus de chaque état ».

B. Hommes et femmes

• Les barrières sociales ne sont pas les seules à séparer les personnages. **Hommes et femmes** s'opposent également durant la pièce, quelle que soit leur place dans la société. La comtesse tente elle aussi de déjouer les ruses de son mari. En oubliant temporairement « les états », elle s'allie avec une femme de chambre et un valet. Grâce à un savoureux retournement de situation, le comte finit même par justifier son infidélité devant sa femme en la prenant pour Suzanne.

• À la toute fin de l'acte IV, Marceline constate, avec humour : « Ah ! quand l'intérêt personnel ne nous arme pas les unes contre les autres, nous sommes toutes portées à soutenir notre pauvre sexe opprimé contre ce fier, ce terrible… (en riant) et pourtant un peu nigaud de sexe masculin. »

III. Renversements

A. Le maître de la comédie

• Grâce à une forme de **mise en abyme**, Beaumarchais nous propose une comédie dans la comédie. Figaro est tout d'abord un acteur qui prend plaisir à mentir au comte. Dans la scène 10 de l'acte I, il feint ainsi « malignement » de louer son maître **pour mieux le prendre au piège** : « Qu'il est bien temps que la vertu d'un si bon maître éclate ; elle m'est d'un tel avantage aujourd'hui que je désire être le premier à la célébrer à mes noces. » Il propose aussi, avec un indéniable art de l'improvisation, différentes explications pour faire croire qu'il a sauté par la fenêtre de la comtesse.

• Mais le rôle de Figaro est encore plus important dans la mesure où **il devient souvent metteur en scène**. C'est ainsi qu'il organise le départ de Chérubin, agissant comme s'il réglait le jeu d'un acteur : « Il faut ruser. Point de murmure à ton départ. Le manteau de voyage à l'épaule ; arrange ouvertement ta trousse, et qu'on voie ton cheval à la grille ». Figaro est donc aussi **le moteur de la comédie**.

B. Le triomphe de l'esprit

• Beaumarchais parvient ainsi à **jouer avec les caractéristiques habituelles de la comédie**. En effet, le valet est traditionnellement condamné à occuper une place secondaire ou à finir rossé par son maître. Même Sganarelle, qui est un personnage important du *Dom Juan* de Molière, ne s'élève jamais véritablement au niveau de son maître. Beaumarchais veille au contraire à **offrir une véritable intériorité à son personnage**. Durant l'acte V, Figaro prend ainsi longuement la parole dans un monologue resté célèbre. Il expose alors ses émotions et revient sur son existence.

• Alors que sa naissance semblait le condamner à jouer les seconds rôles, **le personnage s'élève en somme par son esprit**. On comprend dès lors pourquoi il s'en prend à ceux qui se contentent d'hériter et n'ont aucun mérite à briller. Le renversement est total et la pièce prend parfois **des allures de carnaval** en inversant les positions.

UN ARTICLE DU *MONDE* À CONSULTER

• **« Dom Juan » de Molière mis en scène par Huster** p. 41-42
(Michel Cournot, *Le Monde* daté du 24.10.1987)

mieux souligner les différences sociales : Marivaux, dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*, met en scène des protagonistes amenés à se méprendre sur l'identité et la condition des autres personnages à cause des vêtements qu'ils portent.

LA REVENDICATION DU VALET

• Au XVIIIe siècle, dans les pièces de Beaumarchais et de Marivaux, les valets formulent des revendications explicites : ils veulent être reconnus et respectés. Dans *L'Île des esclaves* (1725), Marivaux imagine une île sur laquelle les maîtres deviennent les esclaves, et les esclaves les maîtres, afin que les maîtres apprennent du sort de leurs esclaves et en tirent une leçon. Le valet révèle ainsi l'injustice sociale en revendiquant le droit à l'amour et au bonheur ou en dénonçant les mauvais traitements que le maître lui fait subir.

• Le théâtre du XXe siècle complexifie encore davantage le rôle du valet. Jean Genet reprend ainsi le thème de la revendication sociale dans sa pièce *Les Bonnes* (1947) : deux sœurs, Solange et Claire, ont pour habitude de mettre en scène leur relation à leur maîtresse, comme pour exorciser la haine qu'elles éprouvent à son égard.

CITATION

« Parce que vous êtes un grand seigneur, vous vous croyez un grand génie !… Noblesse, fortune, un rang, des places, tout cela rend si fier ! Qu'avez-vous fait pour tant de biens ? Vous vous êtes donné la peine de naître, et rien de plus. » (Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*)

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Commentaire

Vous commenterez le texte suivant issu du Mariage de Figaro *de Beaumarchais.*

Mademoiselle Contat (1760-1813) dans le rôle de Suzanne dans *Le Mariage de Figaro.*

Figaro. — Sur un faux avis, vous arrivez furieux, renversant tout, comme le torrent de la Morena ; vous cherchez un homme, il vous le faut, ou vous allez briser les portes, enfoncer les cloisons ! Je me trouve là par hasard : qui sait dans votre emportement si…

Le comte, *interrompant.* — Vous pouviez fuir par l'escalier.

Figaro. — Et vous, me prendre au corridor.

Le comte, en colère. — Au corridor ! (*À part.*) Je m'emporte, et nuis à ce que je veux savoir.

Figaro, *à part.* — Voyons-le venir, et jouons serré.

Le comte, *radouci.* — Ce n'est pas ce que je voulais dire ; laissons cela. J'avais… oui, j'avais quelque envie de t'emmener à Londres, courrier de dépêches… mais, toutes réflexions faites…

Figaro. — Monseigneur a changé d'avis ?

Le comte. — Premièrement, tu ne sais pas l'anglais.

Figaro. — Je sais *God-dam*.

Le comte. — Je n'entends pas.

Figaro. — Je dis que je sais *God-dam*.

Le comte. — Eh bien ?

Figaro. — Diable ! C'est une belle langue que l'anglais ; il en faut peu pour aller loin. Avec *God-dam* en Angleterre, on ne manque de rien nulle part. Voulez-vous tâter d'un bon poulet gras ? Entrez dans une taverne, et faites seulement ce geste au garçon. (*Il tourne la broche.*) *God-dam* ! on vous apporte un pied de bœuf salé sans pain. C'est admirable ! Aimez-vous à boire un coup d'excellent bourgogne ou de clairet ? Rien que celui-ci. (*Il débouche une bouteille.*) *God-dam* ! On vous sert un pot de bière, en bel étain, la mousse aux bords. Quelle satisfaction ! Rencontrez-vous une de ces jolies personnes, qui vont trottant menu, les yeux baissés, coudes en arrière, et tortillant un peu des hanches ? Mettez mignardement tous les doigts unis sur la bouche. Ah ! *God-dam* ! elle vous sangle un soufflet de crocheteur. Preuve qu'elle entend. Les Anglais, à la vérité, ajoutent par-ci, par-là, quelques autres mots en conversant ; mais il est bien aisé de voir que *God-dam* est le fond de la langue ; et si Monseigneur n'a pas d'autre motif de me laisser en Espagne…

Le comte, *à part.* — Il veut venir à Londres ; elle n'a pas parlé.

Figaro, *à part.* — Il croit que je ne sais rien ; travaillons-le un peu dans son genre.

Le comte. — Quel motif avait la Comtesse, pour me jouer un pareil tour ?

Figaro. — Ma foi, Monseigneur, vous le savez mieux que moi.

Le comte. — Je la préviens sur tout, et la comble de présents.

Figaro. — Vous lui donnez, mais vous êtes infidèle. Sait-on gré du superflu à qui nous prive du nécessaire ?

Le comte. — … Autrefois tu me disais tout.

Figaro. — Et maintenant je ne vous cache rien.

Le comte. — Combien la Comtesse t'a-t-elle donné pour cette belle association ?

Figaro. — Combien me donnâtes-vous pour la tirer des mains du docteur ? Tenez, Monseigneur, n'humilions pas l'homme qui nous sert bien, crainte d'en faire un mauvais valet.

Le comte. — Pourquoi faut-il qu'il y ait toujours du louche en ce que tu fais ?

Figaro. — C'est qu'on en voit partout quand on cherche des torts.

Le comte. — Une réputation détestable !

Figaro. — Et si je vaux mieux qu'elle ? Y a-t-il beaucoup de seigneurs qui puissent en dire autant ?

Le comte. — Cent fois je t'ai vu marcher à la fortune, et jamais aller droit.

Figaro. — Comment voulez-vous ? la foule est là : chacun veut courir : on se presse, on pousse, on coudoie, on renverse, arrive qui peut ; le reste est écrasé. Aussi c'est fait ; pour moi, j'y renonce.

Le comte. — À la fortune ? (*À part.*) Voici du neuf.

Figaro, *à part.* — À mon tour maintenant. (*Haut.*) Votre Excellence m'a gratifié de la Conciergerie du château ; c'est un fort joli sort : à la vérité, je ne serai pas le courrier étrenné des nouvelles intéressantes ; mais, en revanche, heureux avec ma femme au fond de l'Andalousie…

Le comte. — Qui t'empêcherait de l'emmener à Londres ?

Figaro. — Il faudrait la quitter si souvent que j'aurais bientôt du mariage par-dessus la tête.

Le comte. — Avec du caractère et de l'esprit, tu pourrais un jour t'avancer dans les bureaux.

Figaro. — De l'esprit pour s'avancer ? Monseigneur se rit du mien. Médiocre et rampant, et l'on arrive à tout.

(Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, III, 5)

Introduction

Présentation de l'extrait :

Si Beaumarchais soumet dès 1781 *Le Mariage de Figaro* à la Comédie-Française, il doit attendre 1784 pour triompher de la censure. Après le succès du *Barbier de Séville*, le public peut donc enfin retrouver le personnage de Figaro. Le barbier, devenu concierge du comte Almaviva, doit pour son plus grand bonheur épouser Suzanne. Seulement, le comte entend bien profiter également des charmes de cette dernière, si bien qu'il fait tout son possible pour s'opposer au mariage. Le valet tente donc de déjouer les attaques de son maître, comme dans cet extrait de la scène 5 de l'acte III.

Problématique et annonce du plan :

Loin de réduire le personnage de Figaro à une série de stéréotypes, Beaumarchais parvient ici à en faire le moteur de la comédie. Pour comprendre comment le valet est mis en pleine lumière, nous commencerons par étudier la joute enjouée qui l'oppose au comte. Nous soulignerons ensuite que Figaro reste un personnage insaisissable et qu'il parvient, comme souvent, à prendre une forme de revanche.

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Le plan développé

I. Une joute comique

A. Deux personnages en conflit

Le comte Almaviva constate lui-même que ses rapports avec Figaro ont évolué.

• Le dialogue repose sur une série d'attaques réciproques des deux personnages. Les courtes répliques renforcent la vivacité de l'échange et les didascalies indiquent la « colère » du comte.

• Beaumarchais désamorce pourtant la tension de la scène par le jeu des personnages, qui multiplient les apartés ou se livrent, comme le fait Figaro, à des gestes qui ont tout pour faire sourire. L'affrontement entre les personnages participe donc directement à la comédie.

B. Deux comédiens

Après avoir montré sa « colère », le comte fait le choix de la ruse et de la dissimulation. Commence alors une nouvelle comédie, avec deux personnages qui vont chacun jouer un rôle.

• Le comte tente de piéger Figaro pour avoir une idée des informations dont il dispose. « J'avais… oui, j'avais quelque envie de t'emmener à Londres, courrier de dépêches… » : les points de suspension permettent de matérialiser les hésitations du comte, qui sont bien évidemment feintes.

• Figaro n'est pas en reste, tant il brille dans l'art de la comédie. Rapidement, il adapte lui aussi son attitude et comprend qu'il faut jouer le jeu du comte, comme lorsqu'il dit au début de l'extrait : « Voyons-le venir, et jouons serré ». Le rôle des apartés est ici capital : le spectateur peut ainsi comprendre que Figaro n'est pas dupe de l'attitude du comte. Nous sommes ainsi liés au personnage par une forme de complicité.

Transition :

Le comte multiplie donc les tentatives pour venir à bout de Figaro. Seulement, ce dernier n'est pas décidé à se laisser faire. Il semble même ici totalement insaisissable.

II. Un personnage insaisissable

A. D'une ruse à l'autre

Figaro montre ici qu'il est passé maître dans l'art de la ruse et que, sur ce terrain, il ne craint pas le comte.

• Dès le début de l'extrait, il tente de justifier son attitude en montrant comment le comte est arrivé « furieux », « renversant tout, comme le torrent de la Morena ». L'hyperbole et la comparaison servent ici les desseins de Figaro. Ce dernier parvient à rejouer la scène grâce à des verbes au présent : « vous cherchez un homme, il vous le faut, ou vous allez briser les portes, enfoncer les cloisons ! ».

• En outre, Figaro est capable de passer d'une feinte à l'autre. Il se montre d'abord intéressé par la perspective d'un voyage en Angleterre. Son « Monseigneur a changé d'avis ? » pourrait trahir une forme de déception. C'est du moins ainsi que le comprend le comte. Cependant, dans la suite de la scène, Figaro prend son maître au dépourvu en annonçant qu'il préfère se contenter de la conciergerie du château.

B. Un surprenant valet

Dans la longue réplique censée démontrer la maîtrise de l'anglais de Figaro, Beaumarchais joue avec les ressorts du registre comique, tant pour les procédés que pour les thèmes abordés.

• La nourriture, le vin et les femmes sont tour à tour évoqués par un personnage qui célèbre tout ce qui se rapporte au corps. Les pantomimes rendent en outre cette démonstration encore plus surprenante.

• Les courtes phrases exclamatives et les interjections renforcent la vivacité de ce court soliloque : « C'est admirable ! », « Quelle satisfaction ! », « Ah ! ». La répétition de *God-dam* rappelle aussi que, pour le philosophe Bergson, le comique, c'est « du mécanique plaqué sur du vivant ».

Transition :

D'abord acculé, du moins en apparence, Figaro prend donc peu à peu l'avantage sur le comte. Non seulement le valet n'est pas défait, mais il prend ici une forme de revanche.

III. La revanche du valet

A. La victoire de Figaro

Le comte, qui pensait mener l'échange, se trouve finalement contraint de proposer des arguments pour convaincre son valet. Figaro est donc parvenu à inverser les rôles.

• À nouveau, les apartés sont particulièrement précieux pour le spectateur, qui constate lui aussi que Figaro est en train de l'emporter : « Il croit que je ne sais rien ; travaillons-le un peu dans son genre », dit ainsi le personnage.

• En outre, la taille des répliques suffit pour mesurer l'importance de Figaro. Dans cette scène, il parvient bel et bien à réduire le comte au silence, comme l'indique l'imposante réplique au centre de l'extrait. Si le comte n'hésitait pas, au début du dialogue, à l'interrompre, il semble dépassé par ce flot de paroles contre lequel il se révèle bel et bien impuissant.

B. Les leçons de Figaro

Pour autant, Figaro ne s'attaque pas seulement au comte dans ce dialogue. Ainsi, lorsque ce dernier parle de « réputation détestable », son valet lui répond : « Et si je vaux mieux qu'elle ? Y a-t-il beaucoup de seigneurs qui puissent en dire autant ? ».

• Certes, Figaro pourrait indirectement attaquer l'attitude du comte, mais le pluriel invite aussi à considérer la critique de Figaro comme une attaque plus vaste. Le personnage vise ainsi d'autres « seigneurs », qui, comme le comte, ne sont pas à la hauteur de la place qu'ils occupent dans la société.

• Figaro dispense en outre au cours de la scène des leçons au présent de vérité générale sur la marche du monde dont il exprime la violence dans une énumération : « chacun veut courir : on se presse, on pousse, on coudoie, on renverse, arrive qui peut ». Il dévoile également les méthodes à utiliser pour réussir : dans la société dont le valet fait la satire, il s'agit d'être « rampant » pour arriver à ses fins.

Conclusion

Cet extrait illustre donc bien la singularité de Figaro : tout en restant profondément lié à la comédie, le valet s'élève au-dessus des stéréotypes. Dans cet échange particulièrement animé, c'est bien lui qui l'emporte face au comte. Fidèle à l'essence du genre, Beaumarchais utilise en définitive la comédie comme une arme pour attaquer les vices de son temps. Sans jamais cesser de nous divertir et sans hésiter à mêler les registres, il parvient donc, comme l'avait fait avant lui Molière, à prouver que la comédie peut s'élever au niveau des plus belles tragédies.

Ce qu'il ne faut pas faire

• Concentrer le commentaire sur un seul passage de ce long texte.
• Oublier d'expliquer les aspects comiques du texte.

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*

Si Samuel Beckett a écrit une grande partie de son œuvre en français, *Oh les beaux jours* a d'abord été publié en anglais sous le titre *Happy Days*. En 1963, la première représentation de la pièce marque les esprits. Le jeu avec les conventions théâtrales, mais aussi l'interprétation de Madeleine Renaud font rapidement de cette pièce un succès.

I. Le tragique dans tous ses états

A. Écrasement

• La tragédie a longtemps été un espace propice à **la réflexion sur la condition humaine**. Les personnages, malgré leurs efforts pour échapper à la fatalité, finissent bien souvent par trouver la mort. Chaque spectateur contemple alors le reflet de sa propre finitude. En ce sens, il y a bien du tragique dans *Oh les beaux jours*. **La mort, qui hante le discours de Winnie, y est omniprésente**, et il semble difficile de lui échapper.

• La mort est représentée sur scène par **des accessoires**, comme le revolver que Winnie « soupèse dans le creux de sa main » durant le premier acte. L'objet la dégoûte et l'attire puisqu'elle le « contemple ». Il devient aussi l'occasion d'une évocation du suicide : « Enlève-moi ça, Winnie, enlève-moi ça, avant que je mette fin à mes souffrances. »

• **L'espace** accentue la solitude du personnage. Les didascalies précisent ainsi au début de la pièce :

« Maximum de simplicité et de symétrie. »

« Lumière aveuglante. »

« Une toile de fond en trompe-l'œil très pompier représente la fuite et la rencontre au loin d'un ciel sans nuages et d'une plaine dénudée. »

« Enterrée jusqu'au-dessus de la taille dans le mamelon, au centre précis de celui-ci WINNIE. »

Le vide règne tout autour des deux personnages. La position de Winnie, qui est condamnée à l'immobilité, renforce encore **sa fragilité**. Ce vide semble peu à peu peser sur elle, et elle ne peut y échapper.

B. Dérision

• La pièce s'éloigne pourtant des tragédies que connaissent bien les spectateurs. Il n'y a d'abord **pas réellement de transcendance** pour déterminer l'existence des personnages. Ces derniers semblent au contraire abandonnés à leur sort. Si Winnie prononce une prière au début de la pièce pour célébrer le début d'une « journée divine », cette prière est « inaudible » et le cérémonial qui l'accompagne a tout pour faire sourire. L'action est elle-même remise en question tant, en apparence, il ne se passe rien dans cette pièce.

• En outre, on n'y retrouve pas réellement la solennité de la tragédie, comme le souligne d'ailleurs Winnie : « La gravité, Winnie, j'ai l'impression qu'elle n'est plus ce qu'elle était, pas toi ? ». Les personnages eux-mêmes sont bien conscients de l'importance de la dérision. **Les didascalies** rappellent que **Winnie doit souvent sourire**. Elle rit aussi avec Willie durant le premier acte.

II. Répétitions et progression

A. Entre éternel recommencement…

• Catherine Frot, qui a récemment interprété le rôle de Winnie, a souligné la complexité d'un texte fait **de nombreuses répétitions**. Bien des phrases reviennent ainsi d'un bout à l'autre de la pièce. Ces redites traduisent la monotonie du quotidien. **Tout semble alors se ressembler**, et chaque instant rappelle le précédent.

• Pour autant cet étrange échange, qui prend souvent des allures de monologue, n'est pas dépourvu de **notes comiques**. Si le rire, pour

PARCOURS

Un théâtre de la condition humaine.

UNE INTERROGATION SUR LA CONDITION HUMAINE

Le courant littéraire de l'absurde, né à la suite des horreurs traumatisantes de la Seconde Guerre mondiale, interroge le sens de l'existence humaine. Comment croire encore en l'homme après Auschwitz et les camps de la mort, après les bombes d'Hiroshima et de Nagasaki ? Ce courant met en évidence le désarroi de l'homme, son incapacité à trouver du sens à un monde qu'il ne comprend plus et à trouver sa place dans un univers auquel il se sent étranger. Le genre théâtral expose les souffrances morales et les questionnements existentiels de l'homme, non sans une remise en cause des fondements mêmes de l'écriture.

L'ABSURDE

Le doute en l'homme, la disparition totale de l'humanité, l'absence de sens existentiel, l'interrogation sur l'existence d'un Dieu se matérialisent au théâtre par l'utilisation de décors dépouillés et par le mélange burlesque des registres. Dans *Le Roi se meurt*, Ionesco montre, par la décomposition d'un royaume, l'existence comme une farce tragique. Les personnages perdent leur identité, comme dans *Isma* de Nathalie Sarraute (1970), où ils sont rendus anonymes grâce à des initiales et des numéros.

UN THÉÂTRE DE LA RÉFLEXION

L'absurdité oppressante du monde fait naître de nombreuses réflexions chez certains dramaturges qui signent là un engagement philosophique. Jean-Paul Sartre, existentialiste, s'interroge sur la liberté humaine, notamment dans *Les Mouches* (1943) où il reprend et actualise, dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale, le mythe grec d'Électre et sa vengeance. Sa réflexion est aussi d'ordre politique, puisqu'il y expose les effets de la tyrannie.

L'HOMME ET SON CORPS

Que devient l'homme ? Que devient son corps ? Ce dernier est un élément essentiel chez Beckett. Dans *En attendant Godot* (1953), les corps repoussants, laids, malodorants de Vladimir et Estragon, simples hommes, expriment de façon concrète leur souffrance.

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Bergson, peut être défini comme « du mécanique plaqué sur du vivant », alors les incessantes répétitions de la pièce peuvent tout à la fois inquiéter et amuser.

B. … et écoulement du temps

• Faudrait-il en conclure que les personnages ne sortiront jamais de cette succession de répétitions ? On peut en douter, comme Winnie du reste : « Enfin, quelle importance, voilà ce que je dis toujours, ça reviendra, ça que je trouve si merveilleux, tout revient. *(Un temps.)* Tout ? *(Un temps.)* Non, pas tout. *(Sourire.)* Non non. *(Fin du sourire.)* Pas tout à fait. »

• Beckett propose aussi une réflexion sur la condition humaine **en représentant l'écoulement du temps**. Chaque acte commence par un réveil, comme pour marquer le début d'une journée qui va ensuite se dérouler sous nos yeux. De même, à la fin du premier acte, Winnie affirme « Oh le beau jour encore que ça aura été, encore un ! »

• Le temps s'écoule également à un autre niveau, pour **amener le personnage vers sa fin**. Petit à petit, Winnie s'enfonce, jusqu'à être, au début du deuxième acte, « enterrée jusqu'au cou ». L'adjectif « enterrée » n'est pas anodin, et il montre bien que c'est vers la mort que Winnie s'avance. Le second acte est d'ailleurs beaucoup plus court que le premier, comme pour traduire un inévitable épuisement. Willie aussi « lâche prise » et « dégringole ». Il peut à peine prononcer un « Win », sans que le spectateur sache s'il s'agit d'une surprenante victoire ou d'une ultime défaite.

III. La vie, « après tout » ?

A. Du rien aux petits riens

• La pièce de Beckett repose par conséquent sur un singulier paradoxe : elle est remplie par le vide, et ce vide semble peu à peu gagner en densité. Il s'agit certes de traduire **la dimension absurde de l'existence**, mais Beckett montre aussi que ce vide peut parfois faire sens, et qu'il n'est pas totalement dépourvu de joie ou de gaieté. Au rien qui gouverne l'existence, Winnie oppose **les petits riens qui animent le quotidien**. On l'entend parler avec Willie, qui lui répond à peine mais dont la présence suffit à rassurer. En ce sens, elle a raison d'atténuer la noirceur de son propos en rappelant qu'il n'y a « rien ou presque rien de dit, rien ou presque rien de fait ». La vie tient sans doute dans ce « presque », qui représente si peu, mais qui est sans doute tout.

• Le titre de la pièce peut certes être entendu **de manière ironique**, mais il peut également, et dans le même mouvement, **être pris au sérieux**. « Oh fugitives joies », constate Winnie pour dire la fragilité et l'importance de ces instants. Signe de la complexité du propos de Beckett, cette pièce si sombre s'achève sur une chanson qui célèbre :

La caresse,
La promesse
Du moment,
L'ineffable étreinte
De nos désirs fous.

B. Une nécessaire mise en lumière

• « Nous sommes-nous laissés divertir ? », s'interroge Winnie. Il y a **de la fantaisie, de l'humour et de la poésie** dans cette pièce, mais il ne s'agit sans doute pas d'un divertissement au sens où l'entendait Pascal. Ce divertissement n'a pas pour but de détourner d'une vérité insoutenable. Il la met au contraire en pleine lumière, comme l'est Winnie, et il nous oblige à la regarder longuement en face, **avec lucidité**. Même le langage se trouve constamment menacé. En répétant « le vieux style », Winnie se moque par exemple de ses propos, qui sont instantanément mis à distance. Alors qu'il est indispensable à la pièce, le langage est remis en question. « Les mots me lâchent », déplore ainsi Winnie, tout en continuant à parler…

• Que peut-on dès lors opposer à l'absurde dans la mesure où **l'identité des personnages est elle-même fragilisée** ? Si Winnie vacille, elle en revient toutefois à une affirmation plus ferme en se tournant vers cet autre qu'est Willie. Le « je » existe aussi grâce à ce « tu » qui donne encore un sens à son propos. La solitude est aussi atténuée par la représentation théâtrale qui réunit des acteurs et des spectateurs. Tout en exhibant les failles du langage, la pièce de Beckett montre que ce dernier n'a pas encore dit son dernier mot.

UN ARTICLE DU *MONDE* À CONSULTER

• Madeleine Renaud dans « Oh les beaux jours » de Beckett
p. 43-44
(Bertrand Poirot-Delpech, *Le Monde* daté du 31.10.1963)

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Dissertation :
Au théâtre, les mots peuvent-ils être placés sur le devant de la scène ?

Introduction

Analyse du sujet :

Le statut d'une pièce de théâtre est singulier, comme l'a bien montré Anne Ubersfeld en parlant de « texte à trous ». L'œuvre est en effet destinée à être incarnée par des comédiens. Pour autant, dans de nombreuses pièces, la parole paraît prendre le pas sur l'action, comme le montre par exemple *Oh les beaux jours* de Samuel Beckett. Cette prépondérance du texte semble aller à l'encontre de ce qui fait l'essence du théâtre. Il est donc possible de se demander si les mots peuvent réellement être placés sur le devant de la scène.

Annonce du plan :

Certes, le texte est une matière première essentielle, comme nous le noterons pour commencer. Mais il ne peut occulter le rôle que joue aussi le corps sur scène. C'est pourquoi la parole et le corps doivent sans doute s'unir pour mieux atteindre le spectateur.

Le plan développé

I. Une matière première essentielle

A. Un guide nécessaire

Le texte offre un cadre dans lequel le metteur en scène et l'acteur doivent se glisser.

• C'est d'abord lui qui donne vie aux personnages en leur offrant des répliques. La parole, en sortant Winnie du silence, lui permet par exemple d'exister durant *Oh les beaux jours*. Winnie remarque elle-même l'importance des mots dans la pièce : « Je ne peux plus rien faire. *(Un temps.)* Plus rien dire. *(Un temps.)* Mais je dois dire plus. »

• De plus, grâce aux didascalies, l'auteur guide constamment le jeu des acteurs et le travail du metteur en scène. Ces indications sont nombreuses dans *Oh les beaux jours* et elles imposent une partition très précise. Dans *Hernani* comme dans *Ruy Blas*, Hugo s'attarde lui aussi sur de nombreux détails. Il s'intéresse au jeu des comédiens, aux décors ou aux costumes.

B. Un texte autonome ?

Peut-on aller, pour autant, jusqu'à dissocier le texte de la représentation ?

• Musset a tenté d'écrire des pièces destinées à la lecture après l'échec cuisant de *La Nuit vénitienne*. Dans *Lorenzaccio*, il s'émancipe de toutes les contraintes liées à la mise en scène : Musset n'hésite pas, par exemple, à rassembler sur scène un grand nombre de personnages, comme lorsque « les quarante Strozzi » sont à table.

• Il y a de plus, dans certaines pièces, un plaisir de lecture qui tient à la qualité du texte. Même s'il écrit *Oh les beaux jours* en prose, Beckett emprunte à la poésie son travail sur les images, les répétitions, les rythmes et les sonorités. C'est par exemple le cas lorsque Winnie dit : « On s'abstient – on se retient – de hisser – crainte de hisser – trop tôt – et le jour passe – sans retour – sans qu'on ait hissé – le moins du monde. » Les nombreuses pauses freinent la progression de la prose et donnent aux répliques l'allure d'un poème en vers libres.

REPÈRES

Quelques metteurs en scène du xx^e^ siècle.

ROGER PLANCHON

Roger Planchon (1931-2009) est une figure majeure du Théâtre national populaire, héritier de Jean Vilar. Il a mis en scène Brecht, Molière (*Tartuffe, George Dandin, L'Avare*, dont il interprète lui-même le rôle titre), Shakespeare (*Henri IV, Falstaff*), Calderòn (*La vie est un songe*), et des créations d'auteurs contemporains tels Arthur Adamov (*Le Sens de la marche, Paolo Paoli*) et Michel Vinaver (*Par-dessus bord*).

JEAN-LOUIS BARRAULT

Jean-Louis Barrault (1910-1994) a fondé en 1946, avec sa femme Madeleine Renaud, la Compagnie Renaud-Barrault. Il accorde une importance particulière au langage du corps, découvert grâce au mime. Directeur du Théâtre de l'Odéon, il monte les grandes œuvres classiques et les pièces les plus modernes : *Rhinocéros* d'Ionesco, *Oh les beaux jours* de Beckett, *Des journées entières dans les arbres* de Marguerite Duras.

ANTOINE VITEZ

Antoine Vitez (1930-1990), professeur au Conservatoire d'art dramatique, a eu une influence déterminante sur le théâtre français d'après-guerre. Traducteur des auteurs russes – Tchekhov (*La Mouette*), Maïakovski (*Les Bains*) –, il monte également des pièces du répertoire grec avec notamment un *Électre* très personnel et des œuvres contemporaines : *Mère Courage*, *La Vie de Galilée* de Brecht, *Le Soulier de satin* de Claudel.

ARIANE MNOUCHKINE

Ariane Mnouchkine (1939-), qui anime depuis 1964 la troupe du Théâtre du Soleil, donne une importance particulière aux dimensions visuelles (décors en mouvement) et sonores (bande-son). Ses créations évoquent des problèmes actuels : *Le Dernier Caravansérail* sur la vie quotidienne en Afghanistan et celle des migrants clandestins ; *Les Éphémères,* tranches de vie dans la société d'aujourd'hui, alternant scènes comiques et pathétiques.

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Transition :
Si le texte de la pièce de Beckett peut exister par la seule puissance du style, force est de constater que beaucoup associent encore Winnie à la comédienne Madeleine Renaud. Les mots existent donc aussi grâce à ceux qui les portent sur scène.

II. Le corps au premier plan
A. Dire et faire
Il semble difficile de séparer les gestes et la parole. Avant d'exister par le langage, les personnages de Beckett sont d'abord des corps.
• Même si Winnie est immobile, la pièce de Beckett n'est pas dépourvue d'action. Le personnage s'agite dans la mesure de ses moyens. Dès le début de la pièce, Winnie se livre par exemple à une forme de pantomime en bougeant avant de parler : « *Elle lève la tête, regarde devant elle. Un temps long. Elle se redresse, pose les mains à plat sur le mamelon, rejette la tête en arrière et fixe le zénith*. »
• Le jeu des acteurs peut même renforcer la visée comique de certaines répliques. La parole épouse alors le geste, comme lorsque la répétition des mots accompagne la répétition des actions.
• Tout peut aussi être menacé dans un même mouvement. « Je ne peux plus rien faire », déplore ainsi Winnie avant d'ajouter : « plus rien dire ».

B. Le corps dans tous ses états
Dans *Oh les beaux jours*, le corps est d'autant plus important qu'il est voué à disparaître.
• Au début de la pièce, Beckett se montre précis en présentant Winnie : « *La cinquantaine, de beaux restes, blonde de préférence, grassouillette, bras et épaules nus, corsage très décolleté, poitrine plantureuse, collier de perles.* » La précision concernant l'âge n'est pas anodine : elle indique que Winnie se trouve dans un entre-deux. Elle n'est pas encore entrée dans la vieillesse mais, à mesure que la pièce avance, des douleurs apparaissent et son corps s'enfonce irrémédiablement.
• Certains entendent même libérer le corps pour lui permettre de s'émanciper des cadres imposés par le texte. Dans *Le Théâtre et son double*, Antonin Artaud plaide pour un théâtre proche de la danse voire de la transe.
Transition :
La position défendue par Artaud peut sembler séduisante mais elle ne rend pas totalement compte des rapports fructueux qui unissent souvent le texte et la représentation.

III. Une incessante redistribution des rôles
A. Laisser du jeu
Même les pièces réputées injouables peuvent donner lieu à de grandes représentations.
• Il a fallu attendre 1896 pour que *Lorenzaccio*, publié en 1834, soit véritablement joué mais la pièce a bel et bien fini par rencontrer des spectateurs. La pièce a ensuite intéressé de nombreux metteurs en scène comme Jean Vilar, Daniel Mesguich ou encore Francis Huster.
• La mécanique de la pièce de Beckett est précise mais elle offre tout de même du jeu et un espace de liberté pour la représentation. Alors le texte, tout en étant parfaitement respecté jusque dans ses moindres détails, peut renaître grâce à de nouveaux choix de représentation. C'est ce que confirme Marc Paquien, qui a récemment mis en scène *Oh les beaux jours* en confiant le rôle de Winnie à Catherine Frot. Il joue notamment avec cette « *lumière aveuglante* » qui, tout en l'écrasant, illumine le personnage de Winnie.

B. Créer du sens
Le spectateur bénéficie alors d'une expérience qui n'est pas tout à fait celle du lecteur. La mise en scène le guide en effet en lui permettant de redécouvrir une pièce qu'il pensait peut-être bien connaître.
• Le théâtre de Beckett se prête particulièrement bien au travail de la représentation car il offre plus d'interrogations que de réponses. Il demande à être saisi et c'est à chacun de s'en emparer. Aussi la condition humaine est-elle sans cesse questionnée par Winnie, qui illustre la grandeur de l'Homme mais aussi sa fragilité.
• Le théâtre brise également une forme d'isolement en rapprochant les solitudes. Winnie et Willie se parlent, même si leur dialogue est menacé, et la pièce s'achève tandis qu'ils se regardent durant un « *temps long* ». De même, le spectateur les écoute et les observe en silence.

Conclusion
La richesse d'un texte comme celui de Beckett en fait donc une matière précieuse et nécessaire. À bien des égards, les mots sont au premier plan dans cette pièce qui interroge constamment les pouvoirs ou l'impuissance du langage. Mais ils peuvent aussi partager le devant de la scène avec des corps. Pour vivre « un beau jour [...] encore un », Winnie a besoin, comme tous les personnages de théâtre, des efforts combinés de l'auteur, du metteur en scène, de l'actrice ou encore du spectateur. En somme, le théâtre est affaire de rencontres.

Ce qu'il ne faut pas faire
Oublier de relier le sujet au parcours étudié en classe.

REPÈRES

Les formes du dialogue théâtral.

DIDASCALIE
Ces précieuses indications pour la lecture et la mise en scène sont proposées dans le texte de la pièce. Elles donnent des informations sur le nom des personnages, le découpage en actes et scènes, le lieu, l'époque, les gestes, les mimiques, le ton d'un personnage (exemple : « *Figaro (seul, se promenant dans l'obscurité, dit du ton le plus sombre.)* »), l'énonciation (exemple : « en aparté »), le décor (exemple : « *Devant le château. Perdican* »), les bruits, la musique (exemple : « *On entend soudain la valse qui recommence, accompagnée de rires, de vivats, du bruit des verres entrechoqués. Puis tout s'arrête brusquement.* ») ou encore les accessoires (exemple : « *Caligula se relève, prend un siège bas dans la main et approche du miroir en soufflant* »).

MONOLOGUE
Le monologue est un faux dialogue où le personnage se parle à lui-même. Il peut prendre la forme de stances, si le style en est poétique ; il peut être un aparté, si d'autres personnages sont sur scène mais ne sont pas censés entendre ce que dit le premier personnage.

RÉPLIQUE
La réplique est une prise de parole par un personnage.

RÉCIT
Il est employé pour donner à entendre des faits qui ne sont pas représentés sur scène, soit parce que la bienséance s'y oppose, soit parce qu'ils se déroulent dans un autre lieu ou une autre époque.

TIRADE
Cette longue réplique, souvent argumentative, peut également appartenir à un registre lyrique, tragique, épique, etc.

STICHOMYTHIE
Il s'agit d'une succession rapide de répliques dans laquelle les personnages se répondent vers par vers. Elle révèle un moment intense d'échange.

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Jean-Pierre Vernant, aux racines de l'homme tragique

Alors que plusieurs théâtres mettent à l'affiche les pièces de Sophocle, Eschyle ou Euripide, l'historien, qui a consacré sa longue carrière à l'étude du monde grec, rappelle que la tragédie antique « a inventé l'homme déchiré, qui s'interroge sur ses actes »

Plusieurs théâtres, à Paris et ailleurs, affichent des tragédies grecques. Notamment Ajax, de Sophocle, traduit et mis en scène par Bérangère Jeannelle, 27 ans. Pourquoi des textes, écrits il y a 2 500 ans, qui marquent l'invention du théâtre, fascinent-ils encore aujourd'hui ? Nous avons posé la question à Jean-Pierre Vernant, 91 ans, spécialiste de l'homme grec ancien, dont il a considérablement renouvelé l'approche, notamment au moyen de la psychologie et de l'anthropologie. Pour lui, la tragédie grecque reste d'actualité parce qu'elle est *« un phénomène social, esthétique et psychologique »*.

Philosophe de formation, historien, directeur d'études à l'Ecole pratique des hautes études à partir de 1958, professeur honoraire au Collège de France, où il occupa la chaire d'études comparées des religions antiques (1975-1984), Jean-Pierre Vernant est *« un maître de liberté à l'enseignement universel »*, comme le qualifie son disciple et ami Pierre Vidal-Naquet.

Jean-Pierre Vernant a raconté son parcours de résistant et de communiste dissident dans *La Traversée des frontières*, paru à l'automne 2004. Il nous a reçu chez lui, à Sèvres, pour plonger aux sources du théâtre occidental, révélateur de cet « homme tragique », né il y a vingt-cinq siècles – et toujours d'actualité.

Comment la tragédie grecque apparaît-elle ?

Au Ve siècle avant Jésus-Christ, avec la démocratie athénienne. La tragédie court sur un siècle, puis s'arrête. Le premier grand poète tragique est Phrynichos, dont aucune œuvre n'a été conservée. On sait que ses pièces sont écrites pour deux acteurs et un chœur. Après lui arrivent les trois grands poètes tragiques, Eschyle, Sophocle et Euripide, qui écrivent pour trois acteurs et un chœur. On s'est beaucoup interrogé sur les origines de la tragédie, religieuses notamment. Mais j'y vois surtout une invention, une novation.

Une novation qui est d'abord institutionnelle ?

Oui, parce que la naissance de la tragédie est inséparable de l'organisation civique, de l'élaboration de la démocratie athénienne. C'est la période où, dans les cités grecques, s'institue le droit. Où sont fondés des tribunaux, composés de citoyens, chargés de porter des jugements. Le développement intellectuel est en cours, avec la médecine, la géométrie, la philosophie… On assiste à une rupture avec une façon de penser archaïque. Nous sommes dans une période intermédiaire : les héros mythologiques, célébrés comme des valeurs, sont désormais mis en question. La tragédie arrive à ce moment-là. Elle prend la forme d'un concours, qui met en concurrence trois poètes tragiques pendant trois jours, au terme desquels l'un d'eux reçoit un prix. Pour cela, on désigne trois citoyens, chacun chargé de piloter une « écurie » de poètes et d'interprètes. Ces citoyens doivent s'occuper de la « mise en scène » de la tragédie écrite par le poète qu'ils ont retenu. En même temps, un chef de chœur est désigné. Ce dernier est également un citoyen, comme les acteurs – qui vont très vite devenir des professionnels – et les membres du chœur, composé uniquement de jeunes garçons de la cité.

Pour le concours, chaque équipe doit présenter trois tragédies et un drame satirique. Au terme de ces trois jours, un tribunal désigne le lauréat. Comme pour les tribunaux chargés de juger les affaires de droit, il est composé d'un certain nombre de citoyens tirés au sort. Le fait que ce soit un tribunal qui décide de l'attribution du prix, au nom de la cité, est une innovation institutionnelle en total accord avec les règles de fonctionnement de la cité.

On peut dire ainsi qu'avec la tragédie, c'est la cité qui se joue elle-même devant le public. Car tous les citoyens peuvent assister au spectacle – on discute depuis toujours pour savoir si les femmes pouvaient y assister ou non, moi je pense que oui. A la fin de la période classique, on va même attribuer une somme d'argent à ceux qui sont trop pauvres, pour qu'ils puissent eux aussi assister au spectacle. C'est donc bien l'ensemble du corps social qui est rassemblé en un lieu institué et construit à cet effet.

La tragédie n'est-elle pas aussi une innovation esthétique ?

Elle marque effectivement la création d'un genre littéraire nouveau. Avant elle, on a la poésie épique – Homère, Hésiode – et la poésie lyrique. Mais cette poésie est une œuvre de pure audition : le poète n'est pas fait pour être lu, mais entendu, dans des réceptions privées ou dans les grandes fêtes de Delphes ou d'Olympie. Il chante les hauts faits des héros légendaires.

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Avec la tragédie, nous avons affaire à quelque chose de complètement différent : un spectacle. Ce sont les mêmes personnages, les mêmes récits, les mêmes mythes ; mais, alors que le poète épique chantait les exploits des héros, avec la tragédie le public voit les héros sur scène, en train d'accomplir leurs exploits. Et ça change tout. Les héros sont là, devant la foule, en chair et en os, comme s'ils étaient vivants. Quand l'Athénien du Ve siècle voit Agamemnon, Clytemnestre ou Oreste se promener sur la scène, il sait bien qu'il a affaire à ce que nous appellerons plus tard l'« illusion théâtrale ». Il comprend évidemment que c'est un spectacle qui est monté, organisé, avec des problèmes de perspective et de décor qui se posent dès le départ. La tragédie suppose et fabrique à la fois la conscience du fictif.

Comment fabrique-t-on cette « conscience du fictif » ?

Un art branché sur l'imaginaire, qui fabrique des « fantômes », irréels ou qui relèvent d'un autre type de réalité, ne va pas de soi d'emblée. Cet art a besoin d'être longuement élaboré. A Athènes, il se fabrique sur les scènes du théâtre. Et l'émergence de l'art théâtral est lié à l'apparition d'une catégorie de mots, *« mimemis »*, *« mimema »*, *« mimeistai »* : mimer, imiter, imitation. La tragédie va imiter ce qui s'est passé. Le fait qu'il y ait un espace scénique limité, que le public doive voir des actions enchaînées par des liens forts sur le plan logique et esthétique, tout cela fait qu'il y a une condensation de l'action.

De ce fait, l'organisation de l'espace tragique est assez stricte. Aussi toute tragédie est-elle une sorte de totalité, comme un œuf, plein, fermé sur lui-même : un monde enclos dans l'espace et dans une temporalité définie. Et ce monde, c'est justement celui d'une fiction, d'une imitation de quelque chose. Aristote affirme que la tragédie est une imitation des actions humaines.

POURQUOI CET ARTICLE ?

Cet entretien avec Jean-Pierre Vernant offre de nombreuses informations susceptibles d'enrichir la lecture de *Phèdre* ou les dissertations. Comme bien des tragédies classiques, *Phèdre* plonge ses racines dans l'Antiquité grecque. Jean-Pierre Vernant éclaire ici la naissance de la tragédie puis son âge d'or, avec les « trois grands poètes tragiques » que sont Eschyle, Sophocle et Euripide. Dans la préface de *Phèdre*, Racine reconnaît d'ailleurs sa dette à l'égard d'Euripide. Jean-Pierre Vernant rappelle l'importance de la tragédie dans la vie de la cité. Mais l'apport du genre n'est pas seulement politique, il est aussi esthétique. La tragédie se démarque ainsi de la poésie épique et de la poésie lyrique par sa dimension spectaculaire. La rencontre entre le héros tragique et le spectateur est directe dans la mesure où les personnages sont incarnés sur scène. L'émotion ressentie n'en est que plus forte, ce qui offre, selon la célèbre théorie d'Aristote, un terrain propice à la catharsis. Le mélange de terreur et de pitié que ressent le spectateur agit comme une forme de purification. Quand le héros épique impressionne et brille souvent par ses qualités, le héros tragique expose ses doutes et ses failles. Il devient l'occasion d'une réflexion profonde sur le mal et la liberté. C'est aussi ce qui fait l'actualité de la tragédie et son succès.

Voyez-vous aussi dans la tragédie un bouleversement psychologique ?

C'est certain. Dans l'épopée, les héros – Achille, Ulysse – sont présentés comme des modèles, tandis que, sur la scène de la tragédie, on représente surtout la façon dont le héros va être confronté à d'autres personnages et à ses propres actions. Il y a un moment où le héros se pose la question : « Que faire ? » Agamemnon s'interroge : est-ce que j'ordonne le sacrifice d'Iphigénie pour débloquer les vents et, du coup, partir venger l'honneur des Grecs ? Ou est-ce que j'épargne ma fille aimée ? Dans ce cas je ne me couvre pas les mains du sang de ma propre existence, de mon propre sang. Mais alors l'expédition de Troie n'a pas lieu, et l'armée dont je suis le chef peut m'accuser d'avoir trahi ses espoirs.

Le dilemme où se trouve un personnage est le moteur de l'action tragique. La tragédie présente l'homme en situation d'agir, face à une décision qui engage tout ; et il va choisir ce qui lui semble le meilleur. Or, en faisant ce choix, il va en quelque sorte se détruire lui-même. Car son acte – son petit acte – va prendre un sens tout différent de celui qu'il avait imaginé et il va revenir sur lui comme une sorte de boomerang. Cet homme, qui croyait bien faire, va apparaître comme un monstre ou un criminel. Il y a une illusion à croire que l'homme est maître de ses actes, nous dit la tragédie.

Le personnage tragique est-il un être problématique ?

C'est le point important. L'homme est d'autant plus problématique qu'il est non seulement en situation d'agir – il croit bien faire alors que le résultat est presque toujours une catastrophe – mais aussi qu'il est très difficile de décider s'il est coupable ou innocent. Derrière la tragédie, il y a une interrogation générale : quel est le rapport de l'homme à ses actes ? Dans quelle mesure en est-il réellement l'auteur ? Son acte n'est-il pas la résultante d'autres éléments, dont il ne percevra l'existence que trop tard ? De ce fait, est-il innocent, ou coupable ? Qu'est-ce que la culpabilité ? La faute et l'innocence ne sont-elles pas mêlées ? N'y a-t-il pas derrière les actions des hommes les drames, les crimes, les plaintes, les deuils, puisque c'est toujours du sang qui coule, à chaque moment, se manifestant dans le texte lui-même, la présence des dieux ?

La présence de ce que j'appelle le monde, l'univers, n'est pas un univers simple. Il est, lui aussi, ambigu et contradictoire, puisque les divinités qui interviennent sur la scène tragique sont elles-mêmes divisées. Il ne s'agit pas de condamner, il s'agit de montrer les difficultés à comprendre ce qu'est l'homme dans ses rapports avec un univers ambigu. La tragédie est une forme de cette interrogation sur l'homme et le monde, sur le juste et le vrai. Elle exprime une profonde ambiguïté.

Œdipe n'est-il pas l'exemple le plus frappant de cette ambiguïté ?

Œdipe est innocent et pis que coupable. Il a accompli une souillure effroyable, mais, quand il tue son père, il ne sait pas que c'est son

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

père, et il est en état de légitime défense. Sa mère : il l'épouse, il dort avec elle et il lui fait des enfants. Il plante sa semence dans le sillon même d'où il est sorti, comme dit le texte de Sophocle. Il y a donc inceste. Mais Œdipe n'a pas voulu de ce mariage, et donc, là encore, il est innocent.

Autrement dit, le même homme, sage, lucide, plein de vertus, qui a redressé Thèbes, le sauveur de la ville, est en même temps un monstre… Et cette monstruosité à laquelle il ne peut rien est le fait d'une souillure ancestrale qui pèse sur lui. Pourquoi ? Parce qu'Œdipe est né alors qu'il ne devait pas naître. Sa faute, c'est d'exister. Sa lignée devait s'arrêter avec lui : l'oracle de Delphes en avait prévenu son père. Œdipe est donc, du point de vue de l'ordre cosmique et religieux, quelque chose qui n'a pas lieu d'être et c'est pour cela que tant de malheurs s'abattent sur lui. Œdipe est à la fois le limier diligent, le juge d'instruction et le coupable. C'est le plus vertueux et le plus monstrueux des hommes : ne pouvant plus supporter le regard d'autrui, il n'a plus qu'à se crever les yeux.

Comment définir l'homme tragique ?

L'homme tragique accumule sur lui toutes les souffrances et toutes les horreurs du monde. De sorte que le spectateur est à la fois saisi de terreur et de pitié, mais en même temps (c'est la théorie d'Aristote) ces sentiments de terreur et de pitié vont se trouver purifiés, comme des mauvaises humeurs que l'on expulse. Par le biais de la représentation, avec ses règles – unité de lieu et de temps, tension de l'intrigue tragique –, cette « infirmité » humaine est présentée sous un éclairage qui en fait des éléments porteurs de beauté. L'émotion que l'on éprouve – la terreur mêlée à la pitié – se trouve purifiée par la force du rythme et de la poésie. Car elle est transposée sur un autre plan que celui de la vie quotidienne ou de l'expérience personnelle.

Et comme le dit encore Aristote, elle devient spectacle tragique. Celui-ci montre à quel point la chaîne des événements était probable et nécessaire. Et le fait que cet enchaînement soit mis en scène pour en marquer à chaque moment les articulations revêt pour l'esprit quelque chose de très satisfaisant. Il y a une intelligibilité du destin et de la problématique tragique qui fait que l'on sort de là secoué mais heureux : purgé.

Pourquoi la tragédie nous touche-t-elle autant aujourd'hui ?

Il y a, effectivement, un paradoxe à vouloir situer la tragédie historiquement tout en voulant reconnaître sa validité actuelle. La tragédie grecque invente non seulement un spectacle et un type littéraire, mais elle porte en avant un homme tragique : elle invente l'homme déchiré, l'homme s'interrogeant sur ses actes, comprenant après coup qu'il a fait tout autre chose que ce qu'il croyait faire… C'est cela qui continue à résonner en nous. Si, depuis vingt-cinq ans, les metteurs en scène et les publics, y compris les plus jeunes, se sont précipités vers ce théâtre, alors que le monde de la culture grecque s'éloignait de nous – on n'étudie plus le grec à l'école –, c'est que le message de la tragédie est redevenu intelligible.

Il y a des moments historiques d'optimisme, comme au début du XX^{e} siècle, où l'homme n'a pas besoin de la tragédie. Mais, depuis, le monde occidental s'est fracassé sur la guerre de 1914, puis sur celle de 39-45, sur le nazisme et les camps. L'Allemagne, un pays cultivé, raffiné, a sombré dans l'impensable. L'ahurissant progrès scientifique et technique qui nous rend « maîtres et possesseurs de la nature », comme le voulait Descartes, nous donne en même temps le sentiment qu'on frôle la catastrophe à tout moment. Dans ces conditions, les interrogations que la tragédie grecque met en œuvre dans le contexte qui est le sien prennent une résonance contemporaine formidable. Et les jeunes gens qui vont voir *Œdipe roi* ou *Antigone* ne peuvent pas ne pas se sentir concernés : ils sont eux-mêmes en train de se demander qui ils sont, et quel est le sens de leur existence.

Quelles sont les mises en scène de tragédies qui vous touchent le plus ?

Avant tout celles d'Ariane Mnouchkine : quand j'ai vu son *Orestie*, je l'ai prise en pleine figure ! Et celles de Bernard Sobel, qui sont passionnantes parce qu'elles ont toujours un pied dans le passé et un pied dans le présent.

Et votre tragédie préférée ?

Question piège ! *Œdipe roi*, évidemment, c'est merveilleux, travaillé souterrainement par tellement de choses… Comme si Sophocle explicitait ce que doit être la tragédie avec sa célèbre énigme – quel est l'animal qui a quatre pieds le matin deux à midi et trois le soir ? – qui vient clore l'énigme elle-même. Tous les animaux sont quadrupèdes ou bipèdes : l'homme est le seul animal dont la nature change avec l'âge. L'enfant qui se traîne à quatre pattes est différent de l'adulte, debout sur ses deux jambes, lui-même un autre par rapport au vieillard appuyé sur son bâton, son troisième pied.

Œdipe, c'est celui qui veut conjuguer ces trois moments. Il a deux pieds parce qu'il est adulte, quatre parce qu'il est le frère de ses enfants, et trois puisqu'il est comme son père. C'est donc un monstre puisqu'il boucle sur lui-même les trois stades qui constituent la nature extraordinaire de l'homme. Il redevient humain à force de souffrance, et ce qu'il comprend, c'est qu'il est incompréhensible. Cela dit, j'ai un faible pour *Les Bacchantes*, d'Euripide… ●

Propos recueillis par Fabienne Darge, *Le Monde* daté du 15.03.2005

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

« Dom Juan » de Molière mis en scène par Huster

Lorsqu'on fumait dans les églises

Dans « Dom Juan », Sganarelle est le personnage le plus attachant. Molière l'a conçu pour lui-même. Aujourd'hui, Francis Huster lui donne sa passion, sa jeunesse, sa maîtrise.

De nos jours les « accrochés » du tabac fument un peu partout, dans les trains, dans les cafés, mais quand même pas dans les églises. Une femme, un homme, agenouillés, qui suivent la messe à Notre-Dame, une cigarette aux lèvres, ce n'est pas pensable.

Et bien, en 1664, quand Molière écrivait *Dom Juan*, cela se voyait, tant le tabac faisait fureur.

A deux reprises, le pape avait interdit aux fidèles de fumer dans les églises, en Espagne. Et la Compagnie du Saint-Sacrement, qui, en 1664, venait d'obtenir l'interdiction de Tartuffe, se battait elle aussi contre les fumeurs de tabac.

Or, le 15 février 1665, dans la salle du Palais-Royal, le rideau se lève sur la nouvelle pièce de Molière, *Dom Juan*. C'est Molière lui-même qui est en scène, il joue Sganarelle. Et les premiers mots qu'il prononce sont pour faire l'éloge du tabac, qui, selon lui, non seulement *« purge les cerveaux »*, mais *« instruit les âmes à la vertu »*.

Et Molière, qui de toute évidence provoque là ses ennemis du Saint-Sacrement, insiste : *« Le tabac inspire des sentiments de vertu à tous ceux qui en prennent. »* De vertu !

Un témoin du fond de l'âme

Ce Sganarelle, auquel Molière fait tenir ces propos « tabagistes » de pure provocation, Molière nous le présente comme « valet de Dom Juan ».

POURQUOI CET ARTICLE ?

Cet article de 1987 permet de mesurer l'importance de Sganarelle, le valet qui accompagne Dom Juan dans la pièce de Molière. Dès ses premières représentations, cette pièce a été perçue comme un défi, note Michel Cournot. Si le personnage de Dom Juan n'est bien évidemment pas étranger à cette audace, son valet n'est pas en reste. Michel Cournot va jusqu'à affirmer que le valet éclipse son maître, alors que ce dernier a donné son nom à la pièce. La lecture de cet article invite par conséquent à observer une forme de renversement, qui n'est pas sans rappeler *Le Mariage de Figaro*. Certes, le texte offre en apparence le premier rôle à Dom Juan, qui s'illustre par sa liberté et ses provocations. Mais Sganarelle est lui aussi à l'honneur. Il se livre par exemple à un éloge du tabac qui a tout pour déplaire aux ennemis de Molière. En outre, c'est avec lui que la pièce commence et s'achève. Michel Cournot présente même Sganarelle comme un « alter ego » de Dom Juan. Les deux personnages forment alors un « couple inséparable ». Du reste, Molière avait choisi d'incarner ce personnage et l'article rappelle que de grands noms ont endossé ce rôle. Michel Cournot s'attarde notamment sur une mise en scène dans laquelle Francis Huster, avec « passion » et « esprit », met tout son talent au service de ce personnage.

Un valet très particulier. A tu et à toi avec Dom Juan : ils forment un couple inséparable, ils partagent tous les « coups ». Lorsque Dom Juan est pris de court, il demande à Sganarelle d'agir, de répondre, à sa place.

Sganarelle nous dit, une fois, qu'il n'a pas toute l'éducation, toute la culture, de Dom Juan. Mais nous ne savons pas s'il ment. Son langage est très étudié, et lorsque Molière veut faire parler un inculte, il sait s'y prendre.

L'un des commentateurs les plus sûrs de Molière, Eugène Despois, nous dit que, du temps de Molière, un homme, *« après quelques études, était trop heureux, comme Sganarelle, de trouver au moins son pain assuré en entrant au service d'un homme de cour »*. Et Despois cite aussi l'exemple, plus tard, de *« ce valet de chambre qui explique à une compagnie élégante, en s'aidant de l'étymologie latine, le sens d'un dicton. Ce valet s'appelait Jean-Jacques Rousseau »*.

Dom Juan, « grand seigneur », nous précise lui-même, dans un de ses rares instants d'abandon sincère, ce que Sganarelle est pour lui. Pas du tout un domestique : *« Je suis bien aise d'avoir un témoin du fond de mon âme et des véritables motifs qui m'obligent à faire les choses. »*

La figure la plus vivante, la plus pénétrante, la plus mystérieuse, la plus attachante, de la pièce de Molière *Dom Juan*, ce n'est pas Dom Juan, c'est Sganarelle. C'est d'ailleurs contre la conduite et les propos de Sganarelle que les « hypocrites » se déchaînèrent, lorsque la pièce fut créée. Et c'est pourquoi Molière prit sur lui de jouer ce rôle. Et, de notre temps, les plus fortes présentations de *Dom Juan* ont été celles où le rôle de Sganarelle était tenu par un vrai grand acteur : Fernand Ledoux, Marcel Maréchal, Jacques Charon.

Si ce chef-d'œuvre de Molière rencontre aujourd'hui, au théâtre Renaud-Barrault, un triomphe public égal, sinon supérieur, à celui du *Cid* de Corneille, dans le même théâtre, il y a deux ans, ce n'est pas tant parce que les deux œuvres ont été mises en scène par le même Francis Huster, c'est plutôt parce que Huster interprète Sganarelle.

L'art d'acteur de Francis Huster ne se prête pas à l'analyse, ni même à la description. Il semble jouer à l'aveuglette, emporté par son esprit, par sa passion. Comme l'on dit (vulgairement) ces temps-ci, « il a la pêche ». Il a une présence, un charme, une jeunesse, qui étonnent et saisissent le cœur. Il provoque, chez le spectateur, un « décrochement d'âme », sensible, c'est un petit peu comme l'air

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

de la mer, qui nous saisit toujours, à l'approche des côtes. Le jeu de Francis Huster, une fois de plus, semble aller de soi, mais il donne à Sganarelle toute l'intensité de ses sens, et cela implique une maîtrise.

Comment ne pas songer à ce que nous dit Marcel Proust du jeu d'un acteur, tout bêtement Sarah Bernhardt ? Dans l'une de ces « esquisses » inédites que vient de nous révéler l'édition de « la Pléiade », Proust écrit : *« Les autres mettent à chaque syllabe de belles intentions, de beaux gestes, elle n'a pas encore eu une intention, les vers s'écoulent rapidement de ses lèvres, tous pareils, et tout en brûlant d'en entendre encore plus, je ne peux comprendre ce qu'il y a de beau là-dedans, j'entends bien les vers, mais sur eux rien d'ajouté, aucune intention curieuse, mais à ce moment la salle qui elle aussi n'écoute qu'elle et à laquelle elle a l'air sans jamais la regarder de parler directement comme s'il n'y avait pas entre elle et la salle l'intermédiaire de son jeu, de son rôle, éclate en applaudissements... Je dis c'est sublime, mais je suis bien embarrassé de dire pourquoi.... quelle force, quelle vie, elle y va de toute son âme. »* On dirait Huster.

Un superman sans repentir

Le jeu de Jacques Weber dans le rôle de Dom Juan est presque l'antithèse de celui de Francis Huster. Weber, réfléchi, appliqué, prend son temps afin d'exprimer sans cesse, par des airs mesurés, des arrière-pensées de doute, de distance prise, de désabusement. Il semble se laisser haler, lentement, à contre-cœur, par l'enchaînement des choses. C'est là une exécution personnelle, qui peut exister, pourquoi pas, mais qui va à l'encontre du Dom Juan d'origine.

Car ce Dom Juan, lorsque Molière s'y consacre, à la demande des acteurs et du public, galvanise les salles, tant il rayonne d'audace, de liberté, de défi. En 1664, quand Molière le porte sur les planches juste après plusieurs autres auteurs, italiens, français, Dom Juan est déjà un mythe, un phénomène fabuleux, en Europe, alors que ce mythe est tout jeune : il a paru trente-quatre ans plus tôt, en Espagne. C'est un moine qui a inventé Tirso de Molina. En comparaison, pour nous en 1987, il est à peine plus vieux que James Bond. Ce Dom Juan est un « superman », un fonceur, un provocateur. Il séduit les femmes, mais ce n'est pas tant cela qui enflamme : c'est qu'il ne respecte rien. *« Il ne sera pas dit, quoi qu'il arrive, que je sois capable de me repentir »*, lui fait dire Molière.

C'est ce qui déterminera sa perte, parce qu'il va trop loin, malgré les mises en garde de Sganarelle, son inséparable et son alter ego, qui d'ailleurs est encore plus cynique et agnostique et libre que Dom Juan (les contemporains de Molière l'ont bien vu). Sganarelle est moins courageux, mais plus intelligent. De là à figurer un Dom Juan plutôt à la traîne, comme le propose Weber, il y a un monde.

Le rôle de Dom Louis, le père de Dom Juan, est en revanche tenu avec beaucoup de tension, d'élévation, par Lucien Pascal. Très étrange création de Molière que ce père qui, durant des années, n'a pas pu avoir d'enfant, et qui, à force de supplier le *« Ciel »* par des *« ardeurs non pareilles »* et des *« transports incroyables »* (c'est à se demander quoi, des cilices, des auto-flagellations ?), a enfin vu sa femme donner naissance à un fils. Père qui, après cela, s'accuse d'avoir forcé la main au Ciel, et d'en être puni : son fils se révèle un monstre, qui commet crime sur crime, à tel point que le pauvre père doit aller sans cesse supplier le Roi de lui éviter le châtiment. C'est là le rôle capital de la pièce, après ceux de Sganarelle et de Dom Juan, et l'acteur Lucien Pascal sait lui donner toute sa mesure. Isabelle Nanty donne netteté et fraîcheur au personnage de Charlotte, la « paysanne » que tente de circonvenir Dom Juan. Fanny Ardant donne assez bien la douleur d'Elvire, la femme qu'abandonne Dom Juan. Belle musique de scène de Dominique Probst.

Il y a encore, dans ces premiers jours de rodage de la pièce, pas mal de flottement dans l'interprétation de tous les autres rôles, de même qu'il y a quelque chose d'incertain, d'anormal, ou d'arbitraire, dans la mise en scène, les décors, les costumes. En particulier, les difficultés posées par la représentation des spectres, des apparitions et de la mort « fantastique » de Dom Juan ont été contournées, pas affrontées vraiment. Mais cette pièce, *Dom Juan*, c'est, avant tout, Sganarelle. Il est là présent vingt-sept scènes sur vingt-huit, c'est lui qui commence et qui termine l'action. Il est joué par Francis Huster. Cela mérite d'être vu.

Michel Cournot, *Le Monde* daté du 24.10.1987

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Madeleine Renaud dans « Oh ! les beaux jours », de Beckett

Soirée sublime où il n'y a plus ni auteur, d'avant-garde ou non, ni interprète, à sa place ou non : rien que deux voix grandioses accomplissant ensemble un des prodiges du théâtre de tous les temps.

Dans un repli de désert, une femme s'enlise lentement : jusqu'aux aisselles, jusqu'au menton, jusqu'à la nuit de son retour au règne minéral. Autour de ce naufrage, les épaves de toutes les agonies : un conjoint muet, une brosse à dent, un miroir, une fourmi croyant à l'avenir de ses œufs. Dans la conscience, enfin, des raisonnements et des souvenirs éboulés, des formules, des tics, des restes d'élans et de sommeils. De quoi hurler plus fort que Job. Mais l'habitude de vivre est là aussi, engourdissante avec ses chapelets de mots qui font oublier la peur. Alors Winnie parle, s'interpelle, se répond, rêve, s'étonne ; comme si de rien n'était. L'inventaire des petites consolations continue, étourdiment, jusqu'au dernier souffle. Déjà cadavre et encore émerveillée, presque reconnaissante. « Oh ! les beaux jours… »

Lieu commun, dira-t-on, que ce contraste entre le petit optimisme quotidien et la dégradation entamée dès la naissance. C'est un lieu commun en effet, et dont l'illustration, chez Beckett, ne cache pas ses hantises. D'œuvre en œuvre – pièces ou romans, – la matière gagne sur les corps englués, en signe toujours plus anxieux de l'inhumation inéluctable. De *Molloy* à *Comment c'est*, de *Godot* à *Fin de partie*, on retrouve le même monde larvaire, le même délabrement physique, le même radotage ingénument appliqué, ultimes signes de vie. Je souffre, je parle, donc je suis.

Thèmes vieux comme la Bible, matérialisations vieilles comme l'absurde. Et pourtant, sur cette plainte immémoriale, un chant nouveau, plus poignant que tous les autres, parce que riche de notations modernes qui empêchent de distinguer sa voix de la nôtre. Cette tête blanche posée au cœur du théâtre, c'est notre tête, son sac notre bagage ; ses souvenirs portent les lézardes de nos souvenirs. C'est nous-mêmes qui mourons sur scène à la place de Winnie, de toute son insouciance d'aujourd'hui.

Si Beckett impose mieux que jamais auparavant son angoisse de mort en sursis, c'est d'abord qu'il a renoncé aux duos de clowns, rabâcheurs et d'un sadisme mal expliqué. Le mari cacochyme ne comptant pour rien – simple rappel de la douce absurdité du désir et de la conversation – un seul être se parle à soi-même comme dans notre désespoir ; et cet être, pour la première fois, est une femme, donc attendrissant entre tous dans ses soucis, ses souvenirs, ses ruines, plus déchirant encore que son frère Krapp de la *Dernière Bande*.

POURQUOI CET ARTICLE ?

Cet article est un document particulièrement précieux. Écrit par Bertrand Poirot-Delpech, il éclaire la réception de la pièce de Beckett en 1963. Le début de l'article suffit pour comprendre que, dès les premières représentations, la mise en scène de Roger Blin a fait l'unanimité. Bertrand Poirot-Delpech évoque ainsi une « soirée sublime » et une rencontre avec « deux voix grandioses ». Il se livre aussi à une critique particulièrement riche, en s'attardant notamment sur le décor. Rapport à la mort, réflexion sur la vie, importance du langage ou encore place du corps : tous les éléments importants de la pièce sont évoqués par l'académicien qui montre bien combien la pièce de Beckett est à la fois moderne et intemporelle. C'est aussi ce mélange de « lieux communs » et de nouveauté qui frappe le spectateur. En outre, Bertrand Poirot-Delpech s'attarde longuement sur « la bouleversante, l'inoubliable création de Madeleine Renaud ». La comédienne marque en effet les esprits par la richesse de son jeu et la force de son interprétation. On pourra par conséquent s'appuyer sur cet article pour montrer que même un texte aussi riche que celui de Beckett prend une nouvelle dimension sur scène. La représentation le met en lumière, comme le prouve l'enthousiasme communicatif de Bertrand Poirot-Delpech.

Seule. Personne, sauf nous-mêmes, pour lui rappeler (pour nous rappeler) que l'ensevelissement progresse et rend dérisoire sa gaieté. Nous-mêmes et Dieu, s'il voulait bien sentir comme nous. Car l'insaisissable Godot brille une fois de plus par son absence et de façon plus terrible que jamais. On se demande même parfois si ce spectacle atroce n'est pas conçu tout entier pour lui faire honte, comme les mendiants poussent à bout les riches par l'étalage de leurs plaies. En regardant sourire Winnie l'enterrée vive et en l'entendant prier, je pensais à cette vieille cancéreuse qui remerciait chaque jour le Seigneur de lui avoir épargné le cancer. Une action de grâces dont le Seigneur ne devait pas être fier !

Ce monologue de deux heures n'eût été qu'une gageure, comme on en a tenté déjà, si le langage ne lui avait donné le mouvement, la profondeur, l'ampleur d'un foisonnement tragique. Il faudrait peut-être remonter jusqu'au *Prométhée* d'Eschyle pour retrouver cette pure dramatisation de la solitude. Chaque objet de la vie moderne prend sa place mythique, chaque souvenir sa valeur d'action, chaque mot de tous les jours sa force de vie éternelle. Finis les calembours complaisants de clochards métaphysiques. Une syllabe suffit à suggérer tous les doutes de l'esprit, une intonation toutes les terreurs du cœur, un silence toutes les consolations du langage. On croyait l' « avant-garde » condamnée à ressasser ses vieilles tristesses : et voilà qu'un prodige de concision, de fraîcheur – oui, de fraîcheur – et de sens de la parole théâtrale redonne au

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

thème l'éclat d'une nouveauté. Comment aller plus loin dans l'économie ? Comment figurer plus rigoureusement notre détresse ? Plus qu'une bouche ? Des interjections sans verbe ?

« *Pense au moment où les mots te lâcheront* », se dit Winnie. Il y en a que la peur de cette mort au langage rend intarissables. On dirait que Beckett, au contraire, cherche, sous le bavardage apparent, à ne rien perdre de ce don menacé. C'est son drame ; son génie.

Dernier miracle de la soirée, qui n'en fait qu'un tant la musique et la soliste s'accordent : la bouleversante, l'inoubliable création de Madeleine Renaud.

Certainement très aidée par Roger Blin qui connaît les intentions de l'auteur jusque dans ses soupirs, la comédienne fait au public une sorte de don absolu de soi. Offrande personnelle de ses cheveux gris, de ses bras, de son visage sur un plat, comme une pâture ; mais aussi exploit d'actrice qui rassemble toute sa mémoire, toutes ses forces, tous ses dons.

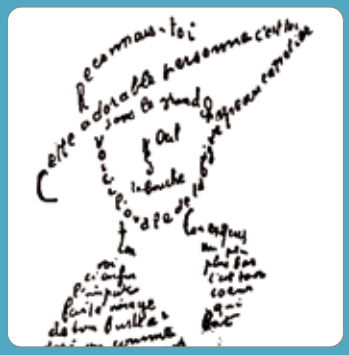
Pas un regard, pas un rire, pas une hésitation, pas un temps qui n'ait sa raison d'être et vaille un coup de théâtre. Épouse (à noter les grognements et la reptation hallucinants de J.-L. Barrault), fiancée, veuve, coquette, intellectuelle, linotte, saine, malade, heureuse, prostrée, vivante, morte, ineffablement gênée de nous inquiéter ; elle est tout à la fois, même le passant rencontré jadis, même la valse dansée, même la fourmi, même la poupée perdue. La scène entière peuplée par cette tête ; tout le théâtre sur un visage, toute la tragédie moderne dans une voix.

Oh ! l'unique soirée.

Bertrand Poirot-Delpech, *Le Monde* daté du 31.10.1963

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

LA POÉSIE DU XIX^{e} SIÈCLE AU XXI^{e} SIÈCLE



© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Victor Hugo, *Les Contemplations* (livres I à IV)

Lorsque les poèmes des *Contemplations* sont publiés, en 1856, Victor Hugo est déjà un auteur reconnu et une figure politique importante. Écrit en grande partie durant son exil, ce recueil occupe une place bien particulière dans son œuvre colossale. Avec ces vers, Hugo trouve un espace capable d'accueillir le souvenir de sa fille morte en 1843. Dans sa préface, il précise que « ce livre doit être lu comme on lirait le livre d'un mort. » Il ajoute que le recueil se présente aussi comme « les Mémoires d'une âme ».

I. Itinéraire poétique

Victor Hugo.

A. D'un livre à l'autre

• Ce recueil est organisé avec soin, et les quatre premiers livres qui le composent n'échappent pas à cette règle. Chaque partie semble posséder **son unité et sa couleur**. Dans le premier livre, « Aurore », le poète peut installer un cadre bucolique ou encore évoquer « le firmament [...] plein de la vaste clarté » (I, 4). Sa voix se fait aussi ferme lorsqu'il s'agit de se dresser « contre un acte d'accusation » (I, 7). Le deuxième livre creuse souvent ce sillon, pour laisser s'épanouir cette « âme en fleur ». Les deux livres suivants sont plus sombres. Dans « Les luttes et les rêves », nous sommes loin du cadre champêtre. Hugo nous confronte à la souffrance, à la pauvreté, à la solitude ou à l'injustice, comme dans « Mélancholia » ou dans « Le maître d'études ». La voix poétique semble parfois vaciller, évoquant elle-même des « heures de doute » (III, 3).

• Cette voix se brise dans le livre IV, qui entame le cycle intitulé « Aujourd'hui ». Tout se passe comme s'il était impossible d'évoquer directement le « 4 septembre 1843 », jour de la mort de Léopoldine Hugo. Ces quelques poèmes pour sa fille, pour reprendre le titre de cette section, évoquent un passé heureux et un présent marqué par la tristesse, comme dans le cinquième poème : « Son regard reflétait la clarté de son âme. / [...] Et dire qu'elle est morte ! Hélas ! que Dieu m'assiste ! » Ce quatrième livre s'achève sur un hommage à Charles Vacquerie, qui venait d'épouser la fille du poète et qui s'est noyé avec elle en tentant de la sauver. L'amour se mêle donc à la tristesse.

B. Des jalons autobiographiques

• L'itinéraire amenant le lecteur à passer d'un livre à l'autre semble d'autant plus organisé qu'il est accompagné de nombreuses dates. Hugo pose ici des jalons pour guider la lecture. C'est également ce que suggère la répartition en **deux grands ensembles** intitulés « Autrefois (1830-1843) » et « Aujourd'hui (1843-1855) ». L'organisation est si minutieuse que, dans le livre IV, le troisième poème évoque l'année du décès de Léopoldine : 43. Même si cette dernière n'est pas nommée, à l'inverse de Charles Vacquerie, le recueil comporte un grand nombre de liens explicites avec la vie du poète. **Ces rappels autobiographiques** donnent le sentiment que c'est bien son âme qu'il explore et met à nu sous nos yeux. Ils donnent à ce recueil des allures de mémoires.

II. Un voyage lyrique

A. Un « je » troublé

Le recueil, malgré quelques accents **polémiques**, est souvent **lyrique**.

PARCOURS

Les « Mémoires d'une âme ».
Victor Hugo, dans la préface des *Contemplations*, annonce au lecteur que celui-ci s'apprête à lire les « Mémoires d'une âme ». Il fait ainsi de l'écriture lyrique une forme de témoignage utile à tous les lecteurs.

POÉSIE ÉPIQUE ET POÉSIE LYRIQUE

• La poésie appartient au registre épique lorsque le poète prend en charge l'histoire d'un peuple, ou les grands événements qui l'ont marquée, et qu'il les porte par sa voix. Il les fait résonner, les magnifie, et les transmet comme Ronsard dans *La Franciade* (1572).

• Le poète joue également un autre rôle qui lui fait dire les mouvements les plus intimes du cœur. Dans ce cas, le poète cherche par son lyrisme à exprimer les sentiments et émotions qui l'étreignent, positifs ou négatifs : bonheur, joie, espoir, plainte, regret, nostalgie, etc. Un texte lyrique peut être qualifié d'élégiaque s'il exprime la mélancolie. Le thème en est souvent le malheur en amour, la mort d'un être cher, ou la nostalgie due à l'exil. Joachim Du Bellay rédige par exemple *Les Regrets* (1558), recueil de sonnets exprimant la déception devant les mœurs romaines et la nostalgie du pays natal.

LA POÉSIE ENGAGÉE

Le poète peut associer lyrisme et dénonciation des travers de son temps. Lorsqu'il témoigne des événements de son époque, il exprime alors son horreur et son indignation en devenant à la fois un observateur et un juge. Ainsi, dans *Les Tragiques* (1615), Agrippa

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Hugo multiplie tout au long du recueil les références **au mythe d'Orphée**. « Oui, je suis le rêveur [...] et j'entends ce qu'Orphée entendit. », proclame-t-il par exemple (I, 27). Comme Orphée, le poète manie la lyre. C'est ce qu'annonce par exemple le deuxième poème du recueil : « Le poète s'en va dans les champs ; il admire, / Il adore ; il écoute en lui-même une lyre ». Le poète « écoute en lui-même » et nous invite à explorer les troubles du « je ». Les marques de la première personne du singulier sont nombreuses, ce qui permet d'inscrire ce recueil dans le registre lyrique et l'histoire du mouvement romantique.

• Les émotions se heurtent souvent dans les quatre premiers livres. Certes, le « deuil » amène le poète à exprimer l'ampleur de sa douleur. Le lecteur est invité à **compatir**, c'est-à-dire à souffrir avec les différents personnages des *Contemplations*. Le poète se montre même sensible au calvaire d'un cheval agonisant « sous le bloc qui l'écrase et le fouet qui l'assomme ».

• On n'oubliera toutefois pas que, fidèle à son esthétique faite de contrastes, Hugo manie avec brio **l'art du clair-obscur**. Un instant de lumière peut éclairer l'obscurité tandis que la noirceur du présent menace souvent la gaieté d'« autrefois ».

B. La lutte contre le silence

• Ce **nouvel Orphée** doit cependant lutter pour imposer son chant. Si la voix du poète est ferme ou enjouée dans les premiers livres, elle apparaît de plus en plus **menacée par la tentation du silence**. C'est qu'il faut, pour Hugo, parvenir à dire l'indicible. C'est en ce sens que le blanc qui suit la date du 4 septembre 1843 impose un vide menaçant. Le poème suivant montre que ce gouffre a englouti trois années. Le poète parvient à reprendre la parole, mais il semble usé, d'autant que le deuil de sa fille rejoint le souvenir d'une mère partie trop tôt :

Il est temps que je me repose ;
Je suis terrassé par le sort.
Ne me parlez pas d'autre chose
Que des ténèbres où l'on dort !

Le temps se fige dans un présent qui n'avance plus, et les verbes au futur, dans bien des poèmes, sont associés à des marques de la négation.

• C'est pourtant précisément en **exhibant ses fêlures** que le poète parvient à lutter contre ce silence qui pourrait avoir raison de sa parole. Un renversement s'opère alors, et les mots, sans nier la douleur ou le doute, l'emportent sur la page blanche. Le lien avec le lecteur, d'un bout à l'autre de ces quatre livres, a finalement raison de **la solitude dont se plaint un poète incompris**, attaqué ou brisé.

III. Ouvertures

A. Une quête métaphysique

• Cette quête qui mène le « je » vers son passé prend aussi **des accents métaphysiques**. La voix poétique cherche souvent à « aller au bord de l'infini », comme l'annonce Hugo dès la préface et comme le souligne encore le titre du sixième et dernier livre. Souvent « le ciel s'ouvre à ce chant comme une oreille immense » et « l'infini tout entier d'extase se soulève » (I, 4). Ce terme d'extase fait particulièrement sens puisqu'il montre la capacité du « je » à sortir de lui-même pour s'avancer vers ce qui le dépasse.

• Aussi le **poète évoque-t-il souvent Dieu** ou le ciel, et tout ce qui, en somme, représente l'infiniment grand, comme à la fin de « Billet du matin » : « Nous avons l'infini pour sphère et pour milieu, / L'éternité pour âge ; et, notre amour, c'est Dieu. » Cette âme voyage donc tout au long des *Contemplations*, pour aller dans le passé, mais aussi pour explorer d'autres univers et même d'autres corps.

B. D'un sublime à l'autre

• **Le sublime** n'est pourtant pas toujours là où le lecteur l'attend. Un puissant mouvement traverse le recueil en nous ramenant sans cesse vers les êtres humains, qui font eux aussi partie de ce grand tout.

• Si le romantisme a parfois été accusé de se concentrer sur le « moi », Hugo affirme dans sa préface que ce « moi » mène au « nous » : « Ce livre contient, nous le répétons, autant l'individualité du lecteur que celle de l'auteur. *Homo sum*. Traverser le tumulte, la rumeur, le rêve, la lutte, le plaisir, le travail, la douleur, le silence ; se reposer dans le sacrifice, et, là, contempler Dieu ; commencer à Foule et finir à Solitude, n'est-ce pas, les proportions individuelles réservées, l'histoire de tous ? »

UN ARTICLE DU *MONDE* À CONSULTER

• **Les malheurs de Didine** p. 62-64
(Christian Colombani, *Le Monde* daté du 30.01.1993)

CITATIONS

« Quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas ? Ah ! insensé, qui crois que je ne suis pas toi ! » (Victor Hugo, *Les Contemplations*, préface)

« Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère ! », (Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, 1857)

« [J'] ai donné à ce qu'on nommait la muse, au lieu d'une lyre à sept cordes de convention, les fibres mêmes du cœur de l'homme, touchées et émues par les innombrables frissons de l'âme et de la nature. » (Lamartine, *Méditations poétiques*, 1820)

« Ah ! frappe-toi le cœur, c'est là qu'est le génie ! » (Alfred de Musset, *Premières poésies*, 1832)

« Entrez en vous-même / Sondez les profondeurs où votre vie prend sa source. » (Rainer Maria Rilke, *Lettre à un jeune poète*, 1929)

d'Aubigné dépeint les persécutions et les massacres des protestants ; les actions et le pouvoir de Napoléon sont dénoncés dans *Les Châtiments* de Victor Hugo (1852).

LE « JE » LYRIQUE

Si les poètes peuvent reprendre en disant « je » des événements de leur vie, ils les recomposent librement. Ainsi, les dates indiquées à la fin des poèmes des *Contemplations* ne correspondent pas toujours aux dates d'écriture. Beaucoup de poèmes du premier livre ont par exemple été écrits entre 1853 et 1855 : Hugo crée ainsi un recueil ayant sa propre logique. Le « je » lyrique n'est pas uniquement autobiographique : il tend à devenir universel, puisque les poètes cherchent à exprimer des sentiments que chacun est susceptible d'éprouver.

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Dissertation :

Le poète peut-il, comme l'écrivait Baudelaire à propos de l'auteur des *Contemplations*, devenir une « âme collective » ?

Vous répondrez à cette question en vous appuyant sur Les Contemplations *de Victor Hugo ainsi que sur des lectures personnelles.*

Lamartine par Henri Decaisne, 1830.

Introduction

Analyse du sujet :

Les poètes romantiques ont dû se défendre contre de nombreuses attaques. Aussi Victor Hugo, dans la préface des *Contemplations*, répond-il à ceux qui se plaignent « des écrivains qui disent moi ». Il assure que le « moi » du poète peut aussi se transformer en « nous ». Mais peut-on aller jusqu'à affirmer que le poète devient une « âme collective », comme le fait Baudelaire dans un article consacré à Victor Hugo en 1861 ?

Annonce du plan :

Pour mieux comprendre les liens qui unissent le poète et son lecteur, nous commencerons par analyser le rôle du « je ». Nous montrerons ensuite que le « moi » peut se faire le porte-parole de ceux qui sont condamnés au silence. Les mots du poète gagnent alors une portée universelle.

Le plan développé

I. « Un cri de l'âme »

A. Des voix singulières

Le « moi » occupe bien une place importante dans *Les Contemplations*.

• Victor Hugo nous propose par exemple une série de rêveries qui mettent une « âme » à nu. C'est le cas dans « Les Oiseaux » :

Je rêvais dans un grand cimetière désert ;
De mon âme et des morts j'écoutais le concert,
[...] Autour de moi, nombreux,
[...] Des moineaux francs faisaient l'école buissonnière.

Non seulement l'âme du poète est la source de la rêverie, mais c'est bien autour du « moi » que gravitent les oiseaux et le reste du poème.

• Victor Hugo va plus loin en mettant un événement intime au centre des *Contemplations* : la mort de sa fille Léopoldine. Ce recueil peut alors rappeler les *Méditations poétiques* de Lamartine, qui évoque lui aussi, dans « Le Lac », une douloureuse disparition.

B. De la musique avant toute chose

Il ne faut cependant pas considérer le poème comme un récit autobiographique. Il ne s'agit pas seulement de raconter une série de souvenirs personnels : il importe avant tout de les sublimer par la beauté du chant poétique.

• Le poète devient ici l'égal d'Orphée, qui utilisait lui aussi sa lyre pour charmer et évoquer sa peine. Dans « La Fête chez Thérèse », la musique vient même de la nature :

Si bien qu'à ce concert gracieux et classique,
La nature mêlait un peu de sa musique.

• « De la musique avant toute chose », conseille justement Verlaine au début de son célèbre « Art poétique ». Cette musicalité est intimement liée au travail sur les rythmes et les sonorités. C'est pourquoi Hugo, loin de s'en tenir à un seul type de vers, manie aussi bien un vers court comme l'octosyllabe qu'un vers long comme l'alexandrin. Il utilise également différents schémas de rimes. C'est aussi ce travail formel qui doit mettre en valeur les émotions du « moi ».

Transition :

On comprend dès lors pourquoi Hugo peut affirmer, dans la préface des *Contemplations*, que le recueil renferme « les Mémoires d'une âme ». Mais cette plongée dans l'intime n'exclut pas le détour par l'altérité.

ZOOM SUR...

La fuite du temps en poésie.

DES ORIGINES ANTIQUES

La fuite du temps est un thème privilégié par les écrivains et philosophes antiques. *Fugit irreparabile tempus* (« Le temps fuit sans retour ») affirme ainsi Virgile dans ses *Géorgiques* (Ier siècle), ajoutant que l'homme, trop préoccupé qu'il est par des détails, tend à oublier que tout doit mourir. Dans la Rome antique, selon la légende, un esclave devait rappeler aux généraux triomphants qu'ils allaient mourir un jour : c'est le fameux *memento mori* (« souviens-toi que tu vas mourir »). Jouir de sa vie, voici alors pour certains le seul impératif auquel devrait obéir l'homme. Le poète romain Horace le résumait ainsi : *carpe diem* qui signifie « cueille le jour », soit « profite de chaque jour ».

POURQUOI LA POÉSIE ?

Le poème, par sa forme versifiée et souvent courte, se prête particulièrement bien à la mémorisation, à la récitation, et donc à la transmission, survivant en quelque sorte malgré le passage du temps. Il devient alors une sorte de souvenir qui traverse les âges et immortalise son objet. La poésie développera des images symbolisant le temps et la mort, devenues de véritables lieux communs, comme la fleur se fanant, ou encore les cours d'eau, fleuve ou rivière, s'écoulant à la manière du temps. Enfin, le poème, parce qu'il produit de nombreux effets esthétiques, est une forme d'hommage parfaite, célébrant pour toujours son sujet, notamment lorsqu'il s'agit d'une femme que le poète a autrefois aimé : le poème devient le souvenir élogieux de la dame.

LA JEUNE FILLE ET LA MORT

De nombreux poètes développent le thème de la jeune fille enlevée trop tôt par la mort. Ainsi les vers de la ballade « Las, mort, qui

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

II. Un cri de révolte

A. La voix des sans voix

On sait combien Victor Hugo, dans ses romans ou ses discours, a accordé d'importance aux « misérables », pour reprendre le titre d'une de ses plus célèbres œuvres. On se tromperait en pensant que ses poèmes font exception.

• Parler de lui n'empêche pas le poète de penser aux autres. Ainsi, même si son recueil se compose d'éléments très intimes, Hugo se fait le porte-parole de ceux qui sont condamnés au silence. Il dénonce ainsi le travail des enfants dans « Melancholia » :

Où vont tous ces enfants dont pas un seul ne rit ?
Ces doux êtres pensifs, que la fièvre maigrit ?

B. La poésie comme arme

La poésie peut donc servir à dénoncer les injustices, et les poètes sont souvent en première ligne pour attaquer ceux qui sont responsables du malheur des hommes.

• Les surréalistes l'ont bien montré durant la Seconde Guerre mondiale en participant au recueil *L'Honneur des poètes*. Dans « Ce cœur qui haïssait la guerre », Robert Desnos proclame ainsi : « Révolte contre Hitler et mort à ses partisans ! »

• Victor Hugo n'est pas en reste, lui qui s'est opposé à Napoléon III jusqu'à la chute du Second Empire. C'est en exil qu'il écrit une partie des *Contemplations* et, dès 1852, il s'est attaqué dans *Les Châtiments* à celui qu'il surnomme dans un pamphlet Napoléon le Petit. À la fin du recueil, il se dresse encore dans « Ultima verba » pour faire de l'écriture un acte de résistance. Le poète est bien décidé à ne pas abdiquer :

J'accepte l'âpre exil, n'eût-il ni fin ni terme ;
[…] Si l'on n'est plus que mille, eh bien, j'en suis ! Si même
Ils ne sont plus que cent, je brave encor Sylla ;
S'il en demeure dix, je serai le dixième ;
Et s'il n'en reste qu'un, je serai celui-là !

Transition :

Le poème devient alors un espace capable d'accueillir toutes les âmes. Il acquiert une dimension universelle dans la mesure où le cri du poète résonne dans l'esprit de chaque lecteur.

Ce qu'il ne faut pas faire
Oublier la dimension sonore et picturale des poèmes.

III. Un cri qui résonne

A. Une portée universelle

Certes, les poètes romantiques cherchent à faire entendre des voix singulières.

• Tout au long des *Contemplations*, Hugo cherche aussi à innover sur le plan formel, en faisant par exemple preuve d'audace sur le plan du lexique :

Et sur les bataillons d'alexandrins carrés,
Je fis souffler un vent révolutionnaire.
Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire.
Plus de mot sénateur ! plus de mot roturier !
(« Réponse à un acte d'accusation »)

Il s'agit précisément de rapprocher le poème du peuple, pour rendre le texte encore plus accessible.

• C'est que le poète travaille une matière qui concerne chaque lecteur. *Éros* et *Thanatos* voisinent par exemple dans ce recueil qui associe étroitement l'amour et la mort. Le recueil prend même certains accents métaphysiques lorsqu'il s'agit d'évoquer ce grand tout auquel chacun appartient.

B. L'épreuve du temps

Par ses mots, le poète tente également de résister à l'épreuve du temps.

• Hugo constate la fuite du temps et l'irrémédiable disparition des bonheurs passés : « Toutes ces choses sont passées / Comme l'ombre et le vent ».

• Mais si les hommes passent et doivent bien se résoudre à mourir, si leurs souvenirs disparaissent avec eux, leurs écrits, eux, restent encore un peu avec les vivants. Avec ses *Contemplations*, Hugo construit ainsi un tombeau pour Léopoldine, et il enferme dans ses pages ses souvenirs les plus chers, comme dans le septième poème de « Pauca Meae ».

Conclusion

Si le « moi » est bien au centre des *Contemplations* et de nombreux autres recueils, il est également appelé à se fondre dans un « nous » beaucoup plus vaste. En ce sens, les « Mémoires d'une âme » sont aussi les mémoires d'une « âme collective ». L'immense foule rassemblée pour les funérailles de Victor Hugo le 1er juin 1885 prouve d'ailleurs que ce n'est pas en vain que le poète a cherché à toucher ses lecteurs.

t'a fait si hardie… » de Charles d'Orléans. La mort est présentée comme impartiale, voire aveugle, car elle ne fait cas ni de l'âge, ni des richesses, ni de la moralité : elle emporte tout le monde. La mort de la bien-aimée, qui incarne la jeunesse, la beauté et l'amour, représente à ce titre la pire des injustices.

ROMANTISME ET FUITE DU TEMPS

Au début du XIXe siècle, le romantisme fera de la fuite du temps un thème privilégié. Les célèbres vers extraits du poème « Le Lac » (1820) d'Alphonse de Lamartine résument l'appréhension romantique du temps :

« Aimons donc, aimons donc ! de l'heure fugitive, /
Hâtons-nous, jouissons ! /
L'homme n'a point de port, le temps n'a point de rive ; /
Il coule, et nous passons ! »

OUTILS

DIÉRÈSE ET SYNÉRÈSE

Elles influent sur le comptage des syllabes. Elles concernent l'association de deux voyelles, dont la première est un *i*, *u* ou *ou*. Dans le langage courant, on prononce ces associations en une seule syllabe (synérèse) : « nuit » en une syllabe, « union » en deux syllabes, etc. En versification, le poète a le choix : soit il adopte le mode courant, effectuant ainsi une synérèse ; soit il désire une prononciation en deux syllabes, nommée diérèse. Exemple : « Vous êtes mon lion superbe et généreux » (Victor Hugo) On n'obtient les douze syllabes de cet alexandrin que si l'on prononce li/on en deux syllabes (diérèse).

MÈTRE

Nombre de syllabes d'un vers.

ENJAMBEMENT

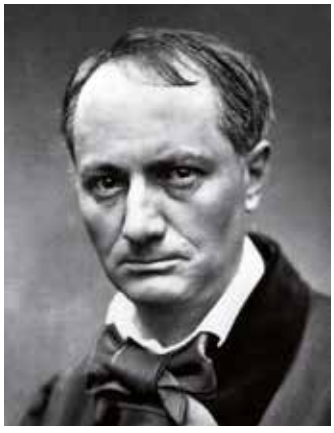
On appelle enjambement le fait que la phrase déborde le vers.

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*

Après avoir été accusé d'« outrage à la morale publique et religieuse et aux bonnes mœurs », Gustave Flaubert est finalement acquitté en février 1857. Quelques mois plus tard, Charles Baudelaire doit affronter la même épreuve, régler une amende et retirer certains poèmes des *Fleurs du mal*. La société du Second Empire a donc sévèrement jugé ce recueil où le poète plonge dans la fange pour en tirer une étonnante forme de beauté. « Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or », écrit-il ainsi dans un épilogue des *Fleurs du mal* resté inachevé.

I. Un « maudit livre »



Charles Baudelaire par Étienne Carjat.

A. « Le fond de tes abîmes »

• Le poète invite son lecteur à explorer « le fond de [ses] abîmes », aussi vastes et profonds que ceux de la mer, comme il le suggère dans « L'Homme et la Mer ». Cette plongée nous entraîne souvent **vers la mort**, qui fait office de titre pour la dernière partie du recueil. La mort a même le dernier mot puisque dans « Le Voyage », Baudelaire écrit : « Ô Mort, vieux capitaine, il est temps ! levons l'ancre ! »

• Le lecteur n'est par conséquent pas ménagé. Baudelaire **l'interpelle** même volontiers grâce au jeu des apostrophes. Certaines le concernent directement, comme lorsque le poète s'adresse à son « hypocrite lecteur, – [son] semblable, – [son] frère ! » De même, à travers un dialogue fictif, c'est aussi le lecteur qui se trouve confronté à « Une charogne » ou à des « Remords posthumes ». Le poète est alors semblable à cette horloge :

Horloge ! dieu sinistre, effrayant, impassible,
Dont le doigt nous menace et nous dit : « Souviens-toi !
Les vibrantes Douleurs dans ton cœur plein d'effroi
Se planteront bientôt comme dans une cible,
Le Plaisir vaporeux fuira vers l'horizon [...] ».

B. Un recueil condamné

• Baudelaire ne craint pas non plus de **heurter l'ordre moral** de la société du Second Empire. Il imagine ainsi une singulière prière dans « La Litanie de Satan » :

Ô toi, le plus savant et le plus beau des Anges,
Dieu trahi par le sort et privé de louanges,
Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !

Il célèbre en outre « Le Reniement de saint Pierre » :

« Saint Pierre a renié Jésus... il a bien fait. »

• La justice ordonne ainsi que six textes soient finalement retirés : « Lesbos », « Femmes damnées », « Les Bijoux », « Le Léthé », « À celle qui est trop gaie », et « Les Métamorphoses du vampire ». Si l'outrage à la religion n'est finalement pas retenu contre le poète, c'est bien souvent l'évocation de l'homosexualité qui heurte les représentants de la société du Second Empire. L'épreuve est douloureuse pour Baudelaire qui avait **méticuleusement organisé son recueil**. Elle le pousse à composer de nouveaux poèmes qui seront ajoutés à une nouvelle publication en 1861.

II. Un espace de tensions

A. Le poète et la société

• Le poète dresse un portrait parfois peu flatteur de ce « siècle vaurien », qui lui apporte plus de déceptions que de motifs de

PARCOURS

Alchimie poétique : la boue et l'or.

L'ALCHIMIE

L'alchimie, très à la mode au Moyen Âge, est une pratique qui consiste à chercher des moyens de rendre l'homme immortel ou encore de transformer des métaux en or. On peut utiliser l'alchimie comme métaphore de la pratique poétique car les poètes ont le pouvoir de transformer une réalité banale, triste ou moralement condamnable en un objet beau et durable :

• « Faire une perle d'une larme : / Du poète ici-bas voilà la passion, / Voilà son bien, sa vie et son ambition. » (Alfred de Musset, « Impromptu »).

• « La première démarche poétique consiste à remonter à l'origine. À savoir : la souffrance. » (Michel Houellebecq, *Rester vivant*)

LA LAIDEUR

La laideur peut ainsi devenir objet poétique ou pictural. Sa mise en scène sert les buts argumentatifs du poète, révèle l'instabilité du monde et la vanité de la condition humaine, remet en cause la vision traditionnelle de la poésie.

• Pierre de Ronsard, « Quand vous serez bien vieille... » (*Sonnets pour Hélène*, 1578) : le poète dépeint la décrépitude à venir de la femme aimée pour l'inviter au carpe diem.

• François Villon, « La Ballade des pendus » (1489) : le lecteur est invité à faire preuve d'indulgence envers le poète et à se reconnaître dans les cadavres pourrissants du poète et de ses compagnons à la chair « dévorée et pourrie ».

• Lautréamont, *Les Chants de Maldoror* (1869) : le poète exprime une vision négative de la vie et une révolte à l'encontre de la condition humaine dans des poèmes en prose constituant le récit épique des transgressions d'un héros du Mal.

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

réjouissance. Dans « Le Cygne », il constate, impuissant : « la forme d'une ville / Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel ». Même lorsque le recueil offre quelques contrepoints plus lumineux, le mal s'invite rapidement dans le poème pour créer différents contrastes, comme le prouve « Réversibilité » :

Ange plein de gaieté, connaissez-vous l'angoisse,
La honte, les remords, les sanglots, les ennuis,
Et les vagues terreurs de ces affreuses nuits
Qui compriment le cœur comme un papier qu'on froisse ?

• Le poème suivant, « Confession » nous fait en outre entendre un chant qui met en lumière les défauts des Hommes : « Pauvre ange, elle chantait, votre note criarde : / Que rien ici-bas n'est certain, / Et que toujours, avec quelque soin qu'il se farde, / Se trahit l'égoïsme humain [...] ».

• Le poète est alors **exilé**, éloigné d'une société qu'il rejette et qui le rejette. Il est l'égal du « grand cygne, avec ses gestes fous / comme les exilés, ridicule et sublime ». Dans « L'Albatros », Baudelaire propose une analogie qui confirme cet isolement. « Pour s'amuser, les hommes d'équipage » capturent ces oiseaux décrits comme des « rois de l'azur », devenant soudain « maladroits et honteux » dès lors qu'ils sont « sur les planches ». À nouveau, le poème est parcouru par une série de contrastes et Baudelaire finit par conclure que « le poète est semblable au prince des nuées / [...] Exilé sur le sol au milieu des huées ».

B. Conflits intérieurs

• Les tensions peuvent aussi traverser le cœur et l'esprit du poète. Le spleen s'oppose ainsi à l'idéal et « l'ennemi » peut aussi être intérieur. Baudelaire écrit ainsi dans « L'Irréparable » :

Pouvons-nous étouffer le vieux, le long Remords,
Qui vit, s'agite et se tortille,
Et se nourrit de nous comme le ver des morts,
Comme du chêne la chenille ?

• « L'Héautontimorouménos » témoigne aussi de cette scission. « Bourreau de lui-même », comme l'indique le titre du poème, le « je », « faux accord dans la divine symphonie », est tiraillé par des forces contraires :

Je suis la plaie et le couteau !
Je suis le soufflet et la joue !
Je suis les membres et la roue,
Et la victime et le bourreau !
Je suis de mon cœur le vampire.

Le poème devient alors un espace de dissonances. Pour autant, c'est aussi de ces tensions que peuvent naître l'harmonie et la beauté.

III. Métamorphoses

A. Alchimie

• La « boue » et « l'or » ne sont donc pas seulement opposés. Ils sont aussi complémentaires. Tout l'art du poète revient alors à sculpter une matière laide ou triviale pour en faire un objet précieux, **comme un alchimiste** qui réussirait miraculeusement à transformer le plomb en or. C'est ce que suggère le dernier quatrain du poème intitulé « Le Soleil ». Grâce à une analogie, Baudelaire associe ainsi le poète et le soleil car chacun « ennoblit le sort des choses les plus viles ». De même, dans « À une mendiante rousse », il parvient à trouver, derrière les marques de « la pauvreté », des traces de « beauté », comme l'indique en outre l'association des deux termes à la rime.

• Aussi Baudelaire manie-t-il volontiers les figures d'opposition en multipliant les oxymores ou les antithèses. « Ô fangeuse grandeur ! sublime ignominie ! », écrit-il par exemple dans l'un des poèmes de « Spleen et idéal ». **Le chiasme** vient ici illustrer le renversement opéré par le poète. « Ô douceur, ô poison ! », ajoute-t-il dans « Le Balcon ».

B. Voyages poétiques

• Ce singulier recueil nous offre des plongées dans la noirceur mais aussi **des évasions**. Tout en explorant la boue du monde et de la nature humaine, Baudelaire nous propose quelques « invitations au voyage », pour reprendre le titre de l'un de ses plus célèbres poèmes. Il tire pour cela profit des **« Correspondances »**, qui lui permettent de transfigurer la réalité pour en faire la source d'une expérience poétique. Alors « les parfums, les couleurs et les sons se répondent », si bien que le recueil, tout en se faisant l'écho du chaos, peut souvent parvenir à une forme d'harmonie. On comprend dès lors pourquoi Baudelaire manie la synesthésie qui lui permet d'associer différents sens.

• Le parfum de ces *Fleurs du mal* peut même devenir enivrant. Non seulement Baudelaire nomme une partie de son recueil « Le Vin », mais il célèbre **différentes formes d'ivresse**. L'odeur d'un « sein chaleureux » peut ainsi donner vie à « des rivages heureux », comme dans « parfum exotique ».

UN ARTICLE DU *MONDE* À CONSULTER

• **« Les Fleurs du mal réhabilité »** p. 60-62
(Emmanuel Pierrat, *Le Monde* daté du 07/06/1999)

• Tristan Corbière, « Le Crapaud » (*Les Amours jaunes*, 1873) : l'auteur renverse l'image traditionnelle du poète en le transformant en crapaud, animal répugnant.
Les peintres se servent également de la laideur comme sujet d'inspiration. Francis Bacon dépeint ainsi dans *Trois études de figures au pied d'une crucifixion* la souffrance de corps malmenés.

LES BLASONS

Le blason, très répandu au XVI^e siècle, est un poème à rimes plates qui loue ou qui dénigre (qui « blasonne ») un objet. Ce peut être la guerre ou l'amour, mais, le plus souvent, il s'agit d'une partie du corps féminin que chante le poète. « Tétin de satin blanc tout neuf/ Tétin qui fait honte à la rose/ Tétin plus beau que mille choses... » (Clément Marot, « Le Blason du beau tétin », 1535.)

OUTILS

LES TERMES PÉJORATIFS ET MÉLIORATIFS

Un terme péjoratif est dévalorisant ; un terme mélioratif est valorisant. Une maison (terme neutre), peut être appelée péjorativement « baraque » ou au contraire, de façon méliorative, « demeure ». Certains suffixes sont péjoratifs : -ard (braillard), -âtre (jaunâtre), -aud (lourdaud), -asse (bavasser), -esque (livresque), -on (souillon), -is (ramassis).

ANTITHÈSE/ OPPOSITION

Une antithèse consiste à rapprocher, dans le même énoncé, deux pensées, deux expressions, deux mots opposés pour mettre en valeur un contraste fort.

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Dissertation :
Le poète doit-il nécessairement tremper sa plume dans la boue ?

Vous répondrez à cette question en vous appuyant sur Les Fleurs du mal *de Charles Baudelaire ainsi que sur des lectures personnelles.*

Introduction

Arthur Rimbaud par Étienne Carjat, vers 1872.

Analyse du sujet :
Étymologiquement, le poète est un créateur. Aussi sculpte-t-il toutes sortes de matériaux pour les transformer par sa technique et son art. Dans *Les Fleurs du mal*, Baudelaire plonge ainsi dans « la boue » du monde et de l'âme, comme l'indique la répétition de ce substantif tout au long du recueil. Mais le poète est-il condamné à tremper sa plume dans cette fange pour parvenir à créer ? Cette question interroge les fonctions et les pouvoirs de la poésie.

Annonce du plan :
Certes, comme nous commencerons par le noter, le poète peut célébrer les charmes de l'existence. Reste que nous constaterons ensuite qu'il est rarement insensible aux troubles qui l'entourent ou l'habitent. Paradoxalement, c'est ce détour par la noirceur qui peut éclairer le lecteur.

Le plan développé

I. Les charmes de la vie

A. Les plaisirs de l'amour

Le thème de l'amour permet bien souvent une célébration de la vie.

• Si Ronsard évoque la mort, c'est aussi pour chanter la vie. Son memento mori appelle souvent un carpe diem. Il écrit notamment dans ses *Sonnets pour Hélène* :

Vivez, si m'en croyez, n'attendez à demain :
Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie.

• Même dans le sombre bouquet des *Fleurs du mal*, on trouve de tels élans dès lors qu'il s'agit de peindre les charmes d'une femme. « La chevelure » traduit une ivresse communicative et la femme aimée devient même une porte ouverte menant à la beauté et à l'infini :

Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendues,
Vous me rendez l'azur du ciel immense et rond.

B. La beauté du monde

Le poète est aussi celui qui nous invite à contempler le monde pour en découvrir les innombrables richesses.

• Il arrive que, dans *Les Fleurs du mal*, le tableau proposé par Baudelaire dégage une impression d'harmonie. Dans « Harmonie du soir », « les sons et les parfums tournent dans l'air du soir ». Dans « L'Invitation au voyage », Baudelaire nous offre une évasion grisante vers un « pays » où « tout n'est qu'ordre et beauté, / luxe, calme et volupté ».

• De même, c'est en s'abaissant parfois vers les choses les plus simples que le poète parvient à nous élever. Dans ses *Odes*, Ronsard chante les plaisirs de la vie :

Achète des abricots,
Des pompons, des artichauts,
Des fraises, et de la crème :
C'est en été ce que j'aime..

Transition :
En somme, la poésie célèbre parfois les charmes de l'existence. Est-ce à dire qu'elle délaisse les souffrances ? Rien n'est moins sûr, tant elle se fait souvent l'écho des troubles du monde.

II. Les troubles du monde

A. Échos

Même s'il n'est pas question pour lui d'assujettir la poésie à des fins morales ou politiques, Baudelaire n'écrit pas retiré dans une tour d'ivoire.

MOTS CLÉS

Quelques outils de transfiguration poétique.

ALLÉGORIE
Figuration d'une abstraction (exemples : l'amour, la mort) par une image, un tableau, souvent par un être vivant.

ANALOGIE
L'analogie est une identité de fonctionnement ou un modèle commun entre deux réalités différentes. En général, elle implique un raisonnement (raisonnement par analogie) mais elle peut aussi avoir le sens plus vague de « ressemblance » entre ces deux réalités.

COMPARAISON
Une comparaison rapproche deux idées ou deux objets (ou un objet et une idée) et un rapport d'analogie est établi entre ces deux éléments. Elle comprend toujours au moins deux termes (un comparé et un comparant) et s'opère grâce à un terme comparant (*ainsi que*, *comme*, *de même que*, *pareil à*, *tel*, etc.).

MÉTAPHORE
Il s'agit d'une figure qui consiste à désigner un objet ou une idée par un mot qui convient pour un autre objet ou une autre idée liés aux précédents par analogie. La métaphore fusionne, donc, les deux termes de la comparaison en un seul ; il s'agit d'une comparaison sans terme comparatif, d'une comparaison implicite.
La métaphore est dite filée quand le comparant est développé par plusieurs mots qui lui sont apparentés, sans que leur comparé soit exprimé. Lorsque le comparé et le comparant sont présents dans la phrase, on parle de métaphore *in praesentia ;* quand seul le comparant est présent dans la phrase, on parle de métaphore *in absentia.*

PERSONNIFICATION
Cette figure de style confère à des entités abstraites, ou à des inanimés, des traits de comportement, de sentiment ou de pensée propres aux êtres humains.

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

• Dans « Le Joujou du pauvre », l'un de ses poèmes en prose, il représente ainsi les « barreaux symboliques » qui séparent un enfant « beau et frais » et un enfant « sale, chétif, fuligineux ». Le poème s'achève sur le spectacle de cet enfant pauvre qui possède pour seul jouet un rat vivant enfermé dans « une boîte grillée ».
• Victor Hugo est allé beaucoup plus loin que Baudelaire sur ce chemin, n'hésitant pas à utiliser la poésie pour dénoncer ouvertement des injustices. Dans « Melancholia », poème extrait des *Contemplations*, il se dresse face au terrible spectacle des enfants qui doivent travailler.

B. « Dans la nuit noire de l'âme »

Le poète peut également nous entraîner « dans la nuit noire de l'âme », pour reprendre les mots de Francis Scott Fitzgerald.
• Baudelaire consacre ainsi plusieurs poèmes au « Spleen » qui devient sous sa plume l'occasion de visions particulièrement oppressantes, comme lorsqu'« il nous verse un jour noir plus triste que les nuits ». L'ennemi qui ronge le cœur de l'homme est alors bien tapi au fond de lui.
• Ce trajet rejoint en partie celui que préconise Arthur Rimbaud dans sa célèbre lettre à Paul Demeny : « La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière ; il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, l'apprend. [...] Mais il s'agit de faire l'âme monstrueuse : à l'instar des comprachicos, quoi ! Imaginez un homme s'implantant et se cultivant des verrues sur le visage. »

Transition :

La poésie peut donc nous confronter à la souffrance, à l'injustice ou à la laideur. Pour autant, on trouve aussi, bien cachées sous cette boue, de surprenantes formes de beauté.

III. De la boue à l'or

A. Clair-obscur

• Il faut parfois de l'ombre pour mettre en valeur la lumière. Bien des poètes brillent dans cet art du clair-obscur. Chez Baudelaire, la chute s'oppose par exemple à l'élévation et le fini à l'infini. Il écrit ainsi dans « L'Irréparable » :

J'ai vu parfois, au fond d'un théâtre banal
Qu'enflammait l'orchestre sonore,
Une fée allumer dans un ciel infernal
Une miraculeuse aurore ;

• Il manie aussi volontiers les figures d'opposition, comme l'oxymore ou l'antithèse. C'est ce qu'illustre notamment la dernière strophe du « Flacon » :

Cher poison préparé par les anges ! Liqueur
Qui me ronge, ô la vie et la mort de mon cœur !

C'est donc bien tout près de la boue que le lecteur a le plus de chance de trouver des traces d'or.

B. Transfigurer

• La poésie permet même de transfigurer certains sujets qui pourraient, a priori, manquer de noblesse. Le travail formel sur les sonorités, les rythmes et les images vient métamorphoser la matière que travaille le poète. La « charogne infâme » décrite par Baudelaire a par exemple tout pour effrayer comme l'indiquent la « pourriture », la « puanteur si forte », les « larves » et les « mouches ». La scène, sans rien perdre de sa noirceur, devient pourtant la source d'un spectacle qui mêle la musique et la peinture :

Et ce monde rendait une étrange musique,
Comme l'eau courante et le vent,
Ou le grain qu'un vanneur d'un mouvement rythmique
Agite et tourne dans son van.

• Francis Ponge s'est lui aussi penché sur des objets très prosaïques. Dans *Le Parti pris des choses*, il s'attarde sur « le cageot », « la bougie » ou encore « le pain ». Il choisit ici le poème en prose mais il parvient à donner une valeur poétique à ces choses qui sont transfigurées sans jamais être dénaturées. « L'Huître » renferme ainsi « tout un monde ».
• De même, c'est parfois près de la violence qu'on trouve des motifs d'espoir. Dans un poème intitulé « La Victoire de Guernica », Paul Éluard dénonce la cruauté des responsables de ce bombardement mais il célèbre aussi l'espoir :

Hommes réels pour qui le désespoir
Alimente le feu dévorant de l'espoir
Ouvrons ensemble le dernier bourgeon de l'avenir.

Conclusion

Le poète n'est donc pas condamné à affronter des sujets repoussants ou effrayants. Pour autant, le détour par la noirceur peut se révéler précieux et salutaire. Non seulement il éclaire le lecteur, mais il permet au poète de se faire alchimiste. Le vers et la prose peuvent transformer le plus banal ou le plus vil des sujets en un objet précieux qui traversera les siècles.

EXTRAITS CLÉS

LA RÉCEPTION DES *FLEURS DU MAL*

« Il y a des moments où l'on doute de l'état mental de M. Baudelaire ; il y en a où l'on n'en doute plus : c'est, la plupart du temps, la répétition monotone et préméditée des mêmes mots, des mêmes pensées. L'odieux y coudoie l'ignoble ; le repoussant s'y allie à l'infect. Jamais on ne vit mordre et même mâcher autant de seins dans si peu de pages ; jamais on n'assista à une semblable revue de démons, de fœtus, de diables, de chloroses, de chats et de vermine. Ce livre est un hôpital ouvert à toutes les démences de l'esprit, à toutes les putridités du cœur » (Gustave Bourdin, article publié dans *Le Figaro*, 5 juillet 1857).

« L'ALCHIMIE DU VERBE »

« À moi. L'histoire d'une de mes folies.

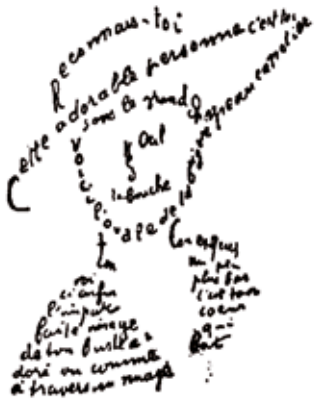
Depuis longtemps je me vantais de posséder tous les paysages possibles, et trouvais dérisoires les célébrités de la peinture et de la poésie moderne.
J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires ; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs.
Je rêvais croisades, voyages de découvertes dont on n'a pas de relations, républiques sans histoires, guerres de religion étouffées, révolutions de mœurs, déplacements de races et de continents : je croyais à tous les enchantements. » (Arthur Rimbaud, « Alchimie du Verbe », *Une saison en enfer*, 1873)

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Guillaume Apollinaire, *Alcools*

Apollinaire a gagné ses galons d'auteur classique mais ce statut ne doit pas faire oublier l'originalité d'*Alcools*, recueil publié en 1913. Non seulement Apollinaire a été pour beaucoup un précurseur, mais il a libéré la poésie d'un certain nombre de carcans. Il a aussi fait entrer son époque dans ses vers. On comprend dès lors qu'il passe pour un poète moderne. Cette exigence de singularité n'empêche toutefois pas l'écrivain de s'approprier différents héritages.

I. Un recueil composite



Un calligramme de Guillaume Apollinaire.

A. Des formes variées

• Ce qui donne tout d'abord une allure singulière à ce recueil, c'est le soin avec lequel Apollinaire **passe sans cesse d'une forme à l'autre**. Dans « Zone », le premier texte du recueil, certains vers sont rassemblés tandis que d'autres sont isolés. Ce n'est pas le cas du poème suivant, « Le Pont Mirabeau », qui repose sur une alternance de **quatrains** et de **distiques**. Le poème « Chantre » n'est pour sa part constitué que d'un seul vers, comme pour mieux reproduire « l'unique cordeau des trompettes marines ». Il s'agit en somme, pour le poète, de chercher la forme la plus adaptée à son propos, et non de se contenter d'un cadre unique.

• Dans un poème aussi, Apollinaire peut **créer des ruptures en passant d'un vers à l'autre**. Certains poèmes font ainsi la part belle à **l'hétérométrie**. Le deuxième poème de « À la santé », comporte par exemple des vers particulièrement courts :

Non je ne me sens plus là
Moi-même
Je suis le quinze de la
Onzième.

B. Un carrefour poétique

• *Alcools* nous propose par ailleurs un étonnant voyage poétique. **Les références les plus diverses** se croisent sans cesse, ce qui donne à ce recueil une dimension polyphonique. Dans « Zone », le poète s'adresse à la tour Eiffel, signe que le monde moderne a droit de cité dans ce recueil. Nous rencontrons également « des troupeaux d'autobus mugissants ».

• **Les dédicaces** jouent par ailleurs un rôle important : certaines **ancrent encore davantage le recueil dans une forme de modernité**. « Palais » est écrit pour Max Jacob, qui sera ensuite proche du mouvement Dada et du surréalisme. « La Maison des morts » est dédiée à Maurice Raynal qui fut un défenseur du cubisme. C'est à Pablo Picasso, dont il était très proche, qu'Apollinaire dédie « Les Fiançailles ».

• Mais le poète trempe sa plume dans bien d'autres sources et certaines appartiennent au passé. Nous retrouvons par exemple **de nombreuses traces du Moyen Âge**. Dans « Merlin et la vieille femme », Apollinaire évoque les fées Morgane et Viviane. Le poète qui « [sait] des lais pour les reines », affectionne par ailleurs les termes tombés en désuétude comme « baller » (« Merlin et la vieille femme ») ou « feuilloler » (« Les Fiançailles »).

• Nous rencontrons en outre dans ces pages **des personnages bibliques**, comme Salomé, dans le poème qui porte son nom, mais aussi **de grandes figures de l'Antiquité**. « Le sage Ulysse » est par exemple évoqué dans « La Chanson du mal aimé ».

II. Une singulière écriture poétique

A. Héritages

• Apollinaire assume par conséquent de nombreux héritages dans ce recueil et il est loin de rejeter tous les cadres de l'écriture poétique.

PARCOURS

Modernité poétique ?

DES THÈMES REVISITÉS

Les poètes continuent à utiliser des thèmes traditionnels mais en les traitant différemment. Par exemple, la muse est une figure essentielle de l'inspiration poétique, souvent invoquée par les poètes romantiques. Or Baudelaire rompt avec l'image traditionnelle et idéalisée de la muse qui n'est plus, dans *Les Fleurs du mal* (1857), une divinité inspiratrice mais une créature féminine affaiblie et tourmentée (« La Muse malade », « La Muse vénale »).

DE NOUVELLES SOURCES D'INSPIRATION

Les poètes s'intéressent au quotidien, à ses objets, à ses lieux, car ils peuvent montrer le monde autrement. Les lieux oubliés ou méprisés pour leur manque apparent de poésie sont réhabilités : les terrains vagues qui entouraient Paris avec « Zone » d'Apollinaire ou la banlieue avec Jacques Réda (*Amen,* 1968). Francis Ponge, dans *Le Parti pris des choses* (1942), revendique l'importance majeure de l'objet, trop souvent ignoré à tort. Il s'intéresse donc à l'huître, au pain, au cageot. Tous ces éléments du quotidien lui permettent de proposer implicitement des réflexions sur l'art d'écrire et de lire.

DE NOUVELLES IMAGES

Les comparaisons et les métaphores ont toujours joué un rôle essentiel en poésie : du XIXe siècle au XXIe siècle, le renouvellement touche aussi ce domaine. Baudelaire, dans *Les Fleurs du mal*, propose des associations inattendues comme dans ce vers de « Correspondances » : « Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants ». Les surréalistes vont creuser cette veine et chercher des images qui soient les plus étranges possible : à la suite de Lautréamont qui désirait « une rencontre fortuite, sur une table

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Il **forge encore des rimes**, même dans « Zone », comme l'illustrent les premiers vers de ce poème, bien qu'il écrive aussi des **vers libres**.
• Par ailleurs, bien des thèmes placés au centre du recueil sont empruntés à l'histoire de la poésie. Apollinaire ne l'ignore pas, lui qui fait souvent **référence à Orphée** dans *Alcools*. On retrouve ainsi cette figure majeure de **la poésie lyrique** dans « Le Poème lu au mariage d'André Salmon » et dans « Le Larron ». L'évocation du temps qui passe, symbolisé notamment par la Seine, est un topos bien connu des lecteurs, tout comme la peinture de « L'Automne » ou du « Clair de lune ». À nouveau, cependant, Apollinaire parvient à nous surprendre.

B. Innovations
• **L'absence de ponctuation** fait bien évidemment partie des surprises qui attendent le lecteur. Il ne s'agit plus d'être guidé par les règles habituelles de la langue : c'est le vers qui impose son propre rythme.
• Apollinaire nous offre aussi de singulières images poétiques. En ce sens, il s'inscrit bien dans **l'histoire de la modernité** : il suit le chemin tracé par Rimbaud et annonce le surréalisme. « Merlin et la vieille femme » s'ouvre par exemple sur une étonnante comparaison :

Le soleil ce jour-là s'étalait comme un ventre
Maternel qui saignait lentement sur le ciel

L'analogie permet d'associer deux éléments bien différents : elle crée un pont pour nous transporter dans un monde qui requiert aussi notre participation.
• Tout en restant fidèle au vers, Apollinaire peut aussi se montrer très **prosaïque**. Il s'autorise toutes les libertés comme dans « Réponse des Cosaques zaporogues au sultan de Constantinople » :

Ta mère fit un pet foireux
Et tu naquis de sa colique.

Le poète va même jusqu'à inventer des noms, comme le prouve, non sans une forme de fantaisie, le poème intitulé « Les Sept Épées ».

III. L'éclatement du sujet

A. Le « je » en question
• La légèreté de certains poèmes est cependant travaillée par **des sentiments plus sombres**. L'alcool devient alors source de tristesse. À la fin de « Nuit rhénane », le lecteur voit ainsi le verre, le vers et le rire voler en éclats : « mon verre s'est brisé comme un éclat de rire ». Le rire peut donc masquer bien des fêlures et le recueil n'est pas exempt de mélancolie. L'évocation de la Seine est par exemple propice à l'épanchement lyrique, comme à la fin de « Marie » :

Le fleuve est pareil à ma peine
Il s'écoule et ne tarit pas
Quand donc finira la semaine.

• Le « je » poétique se trouve alors pris dans ce flux, comme il le constate lui-même, toujours dans « Marie » :

Des soldats passent et que n'ai-je
Un cœur à moi ce cœur changeant
Changeant et puis encor que sais-je.

• La parole même semble remise en question, et elle est menacée par le silence, à l'image de ces vers extraits des « Fiançailles » :

Je n'ai plus même pitié de moi
Et ne puis exprimer mon tourment de silence.

B. Recompositions
• Le vertige n'entraîne pourtant pas nécessairement la chute. Si le « je » paraît fragilisé par les épreuves qu'il affronte, il peut aussi sortir vainqueur de ce périple. Il n'est pas toujours isolé et la parole poétique rassemble volontiers ceux qui semblaient éloignés. « Rhénane d'automne » scelle ainsi **l'union des êtres par-delà les différences sociales** :

Ah ! que vous êtes bien dans le beau cimetière
Vous bourgmestres vous bateliers
Et vous conseillers de régence
Vous aussi tziganes sans papiers.

L'amour est aussi célébré, en dépit des souffrances qu'il peut causer.
• La parole poétique est donc encore capable d'enivrer d'autant que rien ne semble en mesure d'étancher la soif de découverte du poète. Dans le tout dernier poème d'*Alcools*, Apollinaire écrit ainsi :

Écoutez-moi je suis le gosier de Paris
Et je boirai encore s'il me plaît l'univers.

Apollinaire nous invite à tendre l'oreille et à ouvrir les yeux pour boire à notre tour « l'univers tout entier contenu dans ce vin » poétique.

UN ARTICLE DU *MONDE* À CONSULTER

• **Guillaume Apollinaire invente le surréalisme** p. 58-59
(Brigitte Salino, *Le Monde* daté du 01.08.2017)

CITATIONS

« Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*. » (Arthur Rimbaud, *Lettre à Paul Demeny*, 1871).

« La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. » (Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, 1863).

de dissection, d'une machine à coudre et d'un parapluie », ils rapprochent des termes pourtant très éloignés. Pour Breton, Desnos, Éluard, etc., le rationnel n'est qu'une façon parmi d'autres d'envisager le réel, et une façon réductrice.

DE NOUVELLES FORMES

Ce nouveau regard porté sur soi et sur le monde quotidien conduit à un renouvellement des formes. Paul Verlaine consacre, dans *Jadis et naguère* (1884), un texte intitulé « Art poétique » qui lui permet d'exprimer l'originalité et la singularité de la poésie notamment par le refus de l'alexandrin. Le recours au vers libre s'impose et le poème en prose est de plus en plus utilisé (*Petits poèmes en prose* de Baudelaire, *Le Parti pris des choses* de Ponge). La forme versifiée est conservée mais elle est revisitée. Dans *Raturer outre*, Yves Bonnefoy utilise ainsi en 2010 le sonnet mais en insérant différentes irrégularités rythmiques et prosodiques. Dans « Les Nouvelles du soir », Jaccottet utilise l'alexandrin mais le dissimule par de multiples enjambements et par l'effacement de la majuscule initiale. Le langage poétique est lui aussi transformé : recours à un lexique ou des tournures d'une grande simplicité, néologismes ou barbarismes, représentation graphique des mots.

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Commentaire

Vous commenterez ce texte extrait de « Vendémiaire », poème issu du recueil Alcools *de Guillaume Apollinaire.*

[...]
Les villes répondaient maintenant par centaines
Je ne distinguais plus leurs paroles lointaines
Et Trèves la ville ancienne
À leur voix mêlait la sienne
L'univers tout entier concentré dans ce vin
Qui contentait les mers les animaux les plantes
Les cités les destins et les astres qui chantent
Les hommes à genoux sur la rive du ciel
Et le docile fer notre bon compagnon
Le feu qu'il faut aimer comme on s'aime soi-même
Tous les fiers trépassés qui sont un sous mon front
L'éclair qui luit ainsi qu'une pensée naissante
Tous les noms six par six les nombres un à un
Des kilos de papier tordus comme des flammes
Et ceux-là qui sauront blanchir nos ossements
Les bons vers immortels qui s'ennuient patiemment
Des armées rangées en bataille
Des forêts de crucifix et mes demeures lacustres
Au bord des yeux de celle que j'aime tant

Les fleurs qui s'écrient hors de bouches
Et tout ce que je ne sais pas dire

(Apollinaire, « Vendémiaire », *Alcools*)

Introduction

Le jeune Bacchus, Caravage, 1589.

Présentation de l'extrait :
« Il faut être absolument moderne », proclame Arthur Rimbaud dans *Une saison en enfer*. En publiant *Alcools* en 1913, Guillaume Apollinaire semble répondre à cet appel. Ce recueil ne cesse en effet de surprendre son lecteur en se libérant de différentes contraintes. « Vendémiaire », le dernier poème de l'œuvre, ne fait pas exception. Ce poème, long de plus de 170 vers, nous propose un singulier voyage poétique.

Problématique et annonce du plan :
Les vers se suivent librement et, loin de proposer une fin bien délimitée, Apollinaire semble nous inviter à ouvrir de nouvelles portes dans les derniers vers du poème. C'est pourquoi nous montrerons que cette clôture est aussi une ouverture. Pour cela, nous commencerons par souligner la dimension polyphonique du poème avant d'analyser l'ivresse poétique offerte par l'auteur. Nous explorerons ensuite les mondes qu'Apollinaire nous invite à découvrir.

Le plan développé

I. Un chant polyphonique

A. Une voix personnelle

Dans les derniers vers du recueil, nous continuons à suivre ce « je » poétique qui s'exprime souvent dans *Alcools*.

Tout ce que je ne connaîtrai jamais
Tout cela tout cela changé en ce vin pur
Dont Paris avait soif
Me fut alors présenté

Actions belles journées sommeils terribles
Végétation Accouplements musiques éternelles
Mouvements Adorations douleur divine
Mondes qui vous ressemblez et qui nous ressemblez
Je vous ai bus et ne fus pas désaltéré

Mais je connus dès lors quelle saveur a l'univers

Je suis ivre d'avoir bu tout l'univers
Sur le quai d'où je voyais l'onde couler et dormir les bélandres

Écoutez-moi je suis le gosier de Paris
Et je boirai encore s'il me plaît l'univers

Écoutez mes chants d'universelle ivrognerie

Et la nuit de septembre s'achevait lentement
Les feux rouges des ponts s'éteignaient dans la Seine
Les étoiles mouraient le jour naissait à peine

• Il impose une forme d'unité, comme lorsqu'il évoque « tous les fiers trépassés qui sont un sous [son] front ». C'est lui qui nous somme d'être, à notre tour, attentifs, comme pour rappeler au lecteur que cette parole ne vit que pour être partagée. « Écoutez-moi », « Écoutez mes chants », nous demande-t-il.
• Le poème contient bien d'autres marques de la première personne : le « je » est souvent sujet de l'expérience poétique, mais il peut aussi se faire objet, comme lorsqu'il devient lui-même destinataire de connaissances qui le dépassent : « Tout ce que je ne connaîtrai jamais / Me fut alors présenté ».

B. D'une parole à l'autre

Tout en étant à la source du poème, la voix qui s'adresse à nous peut aussi s'effacer pour faire entendre d'autres chants.
• Dès le début de cet extrait, le poète se fait l'écho de « paroles lointaines » puisque « les villes répondaient maintenant par centaines ». Il n'est pas étonnant de voir ainsi des villes prendre la parole, tant l'univers urbain joue un rôle important dans *Alcools*.
• Pour autant, la nature n'est pas muette puisque nous découvrons également des « fleurs qui s'écrient hors de bouches ». Même « les cités les destins et les astres [...] chantent ». C'est en définitive « tout l'univers » que boit le « je » pour nous le restituer.
• En ce sens, l'expérience que nous propose Apollinaire n'a rien d'une aventure solitaire dans laquelle la voix poétique ne chercherait qu'à explorer l'espace de l'intime. On comprend alors pourquoi le poète, dans une lettre écrite en 1908, dit chercher « un lyrisme neuf et humaniste à la fois ». C'est pourquoi Apollinaire peut, à la fin de ce poème, nous inviter à écouter ses « chants d'universelle ivrognerie », avec un pluriel qui rappelle le titre du recueil.

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Transition :
C'est bien une communion que propose ici Apollinaire. Le « je » sort de l'espace du moi pour rencontrer d'autres paroles et cette ivresse poétique se révèle particulièrement communicative.

II. Une ivresse poétique
A. Verres et vers
Dans le calendrier républicain français, « Vendémiaire » est le premier mois de l'année. Le recueil s'achève donc sur une forme de renouveau. Le titre du poème évoque en outre celui du recueil puisque « vendémiaire » est le mois des vendanges.
• On ne s'étonnera donc pas que, dans ce poème, il soit aussi question de « vin ». Le terme, placé à la fin du cinquième vers de l'extrait, paraît isolé, alors que les quatre précédents vers étaient unis par des rimes suivies.
• D'autres marques de l'ivresse rejoignent ce « vin ». Toutes sont le signe d'une soif infinie, que rien ne semble vraiment pouvoir étancher, comme l'indique ce vers : « Je vous ai bus et ne fus pas désaltéré ». Le poète distille le monde pour en faire un alcool poétique qui viendra ensuite enivrer son lecteur.

B. Des repères troublés
Les repères du lecteur, lorsqu'il est gagné par cette ivresse, sont alors troublés.
• La modernité de l'écriture d'Apollinaire lui permet de nous plonger dans une succession d'images. L'absence de ponctuation accélère cette cascade de vers. L'énumération tourne parfois au tourbillon, comme lorsque défilent sous nos yeux « Végétation Accouplements musiques éternelles / Mouvements Adorations douleur divine ». Le substantif « mouvements », renforcé par le pluriel, semble ici particulièrement approprié.
• Les figures d'analogie participent également à ces apparitions aussi intenses que fugitives. « L'éclair qui luit ainsi qu'une pensée naissante » produit de fulgurantes illuminations. Surgissent par exemple devant nous « des forêts de crucifix ». La métaphore, tout en reposant sur des termes qui ne sont pas étrangers au lecteur, crée des ponts entre des univers a priori éloignés.
Transition :
Enivré, le lecteur peut alors découvrir de nouveaux mondes, à la fois proches de ceux qu'il connaît et complètement différents.

II. De nouveaux mondes
A. Rencontres
Guillaume Apollinaire procède ici, comme souvent dans *Alcools*, à de curieux « accouplements », pour reprendre l'un des termes de l'extrait.
• Nous croisons par exemple dans ces vers le « fer » et le « feu », qui ne sont pas dépourvus de connotations inquiétantes, d'autant qu'ils précèdent des « trépassés » et « des armées rangées en bataille ». Mais ils sont pourtant associés aux mots « docile » et « aimer ». La mort et la naissance sont par ailleurs associées à la toute fin de ce poème : « Les étoiles mouraient le jour naissait à peine ».
• Les vendanges annoncées dès le titre du poème sont en outre propices aux rencontres : le vin récolté se répand dans les villes et Paris devient un carrefour. Les « fleurs » et la « végétation » s'unissent aux « bélandres » et aux « feux rouges des ponts [s'éteignant] dans la Seine ». Les sonorités même permettent de réunir Paris et la Seine avec bien « des villes anciennes ».

B. Métamorphoses
Guillaume Apollinaire parvient par conséquent à atteindre un équilibre fait de multiples contrastes.
• Certes, le « je » paraît dans cet extrait menacé par le silence puisqu'il fait lui-même état de « tout ce [qu'il] ne [sait] pas dire ». Reste que, par ses visions, Apollinaire parvient à réinventer « tout l'univers », des « plantes » jusqu'aux « astres », des « animaux » jusqu'aux « hommes à genoux sur la rive du ciel ».
• La fin du poème pourrait marquer le terme de ce voyage : la nuit s'achève, les feux s'éteignent et les étoiles meurent. Mais cette fin, qui n'est pas dépourvue de douceur comme le prouve par exemple l'adverbe « lentement », est aussi une renaissance. La fin du recueil nous pousse alors à ouvrir nos yeux et nos oreilles pour boire à notre tour « tout l'univers ».

Conclusion
Ces derniers vers permettent donc bien à Guillaume Apollinaire d'achever son recueil sans mettre pour autant un point final à l'aventure poétique. « Vendémiaire » est aussi une aube, faite d'ivresse, d'illuminations et peut-être de révolutions, comme pourrait le laisser penser la référence au calendrier républicain. Sans rejeter tout à fait le passé, Guillaume Apollinaire fait ici preuve de modernité et il annonce les expériences surréalistes qui marqueront l'entre-deux-guerres. Il est d'ailleurs, avec sa pièce *Les Mamelles de Tirésias*, l'un des premiers à avoir utilisé le terme « surréaliste ».

Ce qu'il ne faut pas faire
Oublier de mentionner des figures de style. Exemples : l'anaphore (répétition d'un mot et début de vers) ou la personnification (fait de donner des caractéristiques humaines à un objet).

ZOOM SUR…

Orphée.

LE MYTHE
Selon la légende, Apollon aurait fait don d'une lyre à Orphée, et les Muses lui auraient appris à en jouer. Il devient ainsi capable de charmer les animaux, les arbres et les rochers. Il participe d'ailleurs à l'expédition des Argonautes, et son chant parvient à charmer le serpent gardien de la Toison d'Or. Lorsque son épouse Eurydice, voulant échapper aux avances d'un dieu, est mordue par un serpent et meurt, Orphée est inconsolable. Il se rend à l'entrée des Enfers et, grâce à son chant et à sa musique, réussit à attendrir Charon, le passeur, le chien Cerbère, et Hadès qui permet à Orphée de ramener Eurydice à la vie, à une condition : il ne doit pas se retourner vers elle avant d'avoir revu la lumière du jour. Mais Orphée ne parvient pas à respecter cette condition : juste avant d'arriver à la lumière, il se retourne – et perd définitivement Eurydice.
Orphée donne ainsi une image double de la figure du poète : il est celui qui reçoit un don, et qui est proche des dieux, en même temps celui qui est profondément homme. Il permet également de mettre l'accent sur une fonction fondamentale du poète, celle de l'enchanteur grâce à la puissance du lyrisme et aux liens qui unissent poésie et musique.

LA PERMANENCE DU MYTHE
• Ovide : *Les Métamorphoses* (Livres X et XI – texte de référence).
• Apollinaire : *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée*, 1911. Chaque poème dresse un portrait plein d'esprit d'un animal.
• Jean Cocteau : *Orphée* en 1950 et *Le Testament d'Orphée* en 1960. Le mythe y est transposé dans le monde contemporain.
• Marcel Camus : *Orfeu Negro* (1959). Le mythe est transposé de Thrace à Rio de Janeiro lors du carnaval.
• Marguerite Yourcenar : *La Nouvelle Eurydice* (1931). Roman privilégiant la figure d'Eurydice.
• Jean Anouilh : *Eurydice* (1942). L'héroïne est actrice dans une troupe de comédiens.

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Guillaume Apollinaire invente le surréalisme

1917 – La première des « Mamelles de Tirésias » provoque un chahut de tous les diables. Apollinaire y crée pour la première fois un « drame surréaliste en deux actes et un prologue »

Ils se sont égayés sur les trottoirs de Montmartre, certains dévalant la rue Lepic, d'autres grimpant vers le haut de la butte. C'était un beau dimanche d'été, le 24 juin 1917, et ils venaient d'assister à une représentation surchauffée : la première des *Mamelles de Tirésias*, de Guillaume Apollinaire. Il y avait eu un chahut de tous les diables, des insultes et des hurlements de joie, et même une petite frayeur, quand une spectatrice avait cru qu'un beau jeune homme en uniforme anglais allait tirer avec son revolver : Jacques Vaché, venu avec André Breton, qui allait assurer la gloire d'un mot inventé par Guillaume Apollinaire et inscrit dans le programme des *Mamelles de Tirésias*, « drame surréaliste en deux actes et un prologue ».

En 1917, « surréalisme » est un mot de plus dans la cohorte des « ismes » qui fleurissent pour qualifier l'avant-garde, se bagarrer en son nom, ou la moquer, ce dont un critique ne se prive évidemment pas, en décrivant une salle où se mêlent des *« fauvistes, cubistes, orphistes, dentistes, enfin, toute la ménagerie littéraire »*. Et quelle ménagerie ! Jean Cocteau, Louis Aragon, Paul Fort, Philippe Soupault, Max Jacob, Jules Romains, Maurice Martin du Gard, Willy, Gaston Gallimard, Julien Benda, Madame Rachilde. Les couturiers Paul Poiret et Jacques Doucet. Les peintres Diego Rivera, Juan Gris, Gino Severini. Des bourgeois cultivés. Une foule de journalistes. Seuls manquent Matisse… et Picasso, qui est à Rome. Mais il est présent dans le programme, pour lequel il a dessiné une écuyère qui se cabre.

C'est Thérèse, l'héroïne des *Mamelles de Tirésias*. Une sacrée femme : elle a décidé que cela suffisait, qu'elle n'obéirait plus à son mari et vivrait sa vie, en s'autorisant tout ce qu'interdit sa condition – faire la guerre, être artiste, avocate, sénatrice, ministre, médecin, mathématicienne, philosophe, chimiste… La liste de Thérèse est longue, et son premier désir, très clair : ne plus faire d'enfants. Son mari n'en revient pas. Il ne trouve qu'une chose à lui répondre : *« Donne-moi du lard, je te dis, donne-moi du lard. »* Las ! Thérèse fait éclater ses mamelles, et se retrouve aussi plate qu'une morue. La barbe lui pousse, une moustache frise son visage : la voilà devenue homme, étalon, taureau. Beau gars. Puisque c'est ainsi, dit le mari, je vais m'en charger : c'est moi qui ferai des enfants. Parce qu'il faut en faire, et beaucoup, surtout en temps de guerre. Et parce que cela permettra d'assouvir un fantasme : être enceint. Ne demandez pas comment le mari de Thérèse devenue Tirésias s'y prend, mais il se débrouille si bien qu'en un jour il donne naissance à 40 049 enfants. Une manne : *« L'enfant est la richesse des ménages/ Bien plus que la monnaie et tous les héritages »*, déclare-t-il à un journaliste. Le père est bien décidé à spéculer sur sa progéniture, en générant un homme d'affaires, un écrivain à succès ou un maître chanteur. Mais les bouches coûtent cher à nourrir, et la famine menace à Zanzibar, où se déroule l'action.

C'est alors qu'intervient le revirement. Par un tour de passe-passe proprement apollinairien, Tirésias redevient Thérèse, le mari redevient son mari, tout rentre dans l'ordre et s'achève par une chanson rythmée par des grelots : *« Et puis chantez matin et soir/ Grattez-vous si ça vous démange/ Aimez le blanc ou bien le noir/ C'est bien plus drôle quand ça change/ Suffit de s'en apercevoir. »*

Le final est à l'aune du style de la pièce, truffée d'humour gaulois, de jeux de mots, de calembours, d'audaces et de plaisanteries de potache. Il y a du Jarry dans les *« merdecin »* qu'on entend, et l'esprit de Dada n'est pas loin. Un esprit bête et méchant, dirait-on aujourd'hui, où la pièce d'Apollinaire a été détrônée par l'opéra que Francis Poulenc en a tiré, en 1944. Mais ces galéjades servent une cause : *« Chanter la vie, l'avenir, le changement, dût-on, pour se prémunir, se draper d'une souveraine indifférence face à la vie, face à la mort »*, comme l'a écrit Jacqueline Piatier dans *Le Monde*.

En 1917, Apollinaire porte un bandeau autour de la tête. Il a été trépané après avoir reçu un éclat de shrapnel, le 17 mars 1916,

POURQUOI CET ARTICLE ?

Pour prendre la mesure de la modernité de Guillaume Apollinaire, il est important de le situer dans son époque. C'est ce qu'invite à faire cet article qui revient sur l'invention du terme « surréaliste » par Apollinaire. Vous pourrez donc découvrir ici que le terme est né avec *Les Mamelles de Tirésias*, « drame surréaliste en deux actes et un prologue ». De nombreux artistes se rassemblent durant la première de cette pièce le 24 juin 1917. Outre Louis Aragon et André Breton, on retrouve Jean Cocteau, Philippe Soupault ou encore Max Jacob. Pablo Picasso est absent, mais l'ami d'Apollinaire a participé au programme en proposant un dessin. Les spectateurs de cette pièce assistent à l'étonnante métamorphose d'une femme qui se transforme en homme : Thérèse devient Tirésias avant de retrouver sa première identité. Apollinaire joue avec les repères des spectateurs et annonce certains traits du surréalisme en faisant preuve d'une grande liberté. L'article montre aussi les liens qui unissent ce texte avec l'esprit qui anime ensuite le mouvement dada. La pièce surprend par son audace et la salle s'agite, à tel point que la représentation prend des allures de scandale. Pour autant, derrière l'humour et les provocations se cache une réflexion particulièrement moderne sur la place de la femme dans la société.

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

alors qu'il lisait *Le Mercure de France*, dans une tranchée, au bois des Buttes, au nord de l'Aisne. Il s'était engagé dès le 5 décembre 1914 dans la Légion étrangère, parce qu'il n'était pas français, mais russe – il a été naturalisé le 9 mars 1916. Après sa blessure, Apollinaire accroche son casque chez lui, dans son appartement de Saint-Germain-des-Près. Il reprend ses activités littéraires, dans un Paris artistique bouillonnant. En octobre, il fait paraître *Le Poète assassiné*. Puis écrit *Les Mamelles de Tirésias*, en puisant dans l'actualité.

Dans la France en guerre

Thérèse n'affirme pas son féminisme par hasard. Dans la France en guerre, des femmes se battent pour leurs droits et se mettent en grève. Leur place a changé : elles se sont mises à conduire des taxis ou à distribuer le courrier, et les ouvrières ont pris de l'assurance dans les usines, où elles ravitaillent les soldats en armes et matériel, pour des salaires bien inférieurs à ceux des hommes. Au printemps 1917, lasses d'être trop peu payées, des couturières, les « midinettes », descendent dans la rue. D'autres leur emboîtent le pas. Elles empruntent un de leurs slogans à Anatole France : *« On croit mourir pour la patrie et on meurt pour les industriels. »*

Pendant ce temps, au front, des poilus se mutinent, révoltés par la boucherie du Chemin des Dames (200 000 morts et blessés) et leurs conditions de vie effroyables. Deux tabous sont brisés : refus du combat pour les hommes, refus du travail en temps de guerre pour les femmes, que l'Etat incite à repeupler la France. Quelque 38 200 enfants sont nés en 1916, contre 79 040 en 1914. Des primes à la naissance sont offertes, et certaines usines créent des crèches et des pièces pour l'allaitement. C'est cette politique nataliste qu'Apollinaire met en pièces : *« Criez partout sur le boulevard/ Qu'il faut refaire des enfants à Zanzibar »*, claironne le mari de Thérèse, cerné de berceaux et de moïses, dans le second acte.

Voilà qui nous ramène au 24 juin 1917. Les Mamelles de Tirésias sont jouées au Conservatoire Renée-Maubel (l'actuel Théâtre Michel-Galabru), une salle qui porte le nom de sa propriétaire et se trouve rue de l'Orient. Elle est bleue et blanche et contient 450 places. C'est un lieu de rendez-vous de l'avant-garde, dans le haut de Montmartre où l'herbe pousse entre les pavés. Apollinaire et ses amis n'y répètent pas. Ils se retrouvent dans des appartements ou des ateliers, à partir de mars, et l'un d'entre eux dira que *« ce n'était pas de la mise en scène, mais plutôt de la mise en engueulade. »* A part Louise Marion (Thérèse), qui a joué avec Lugné-Poë, et Marcel Herrand (le mari), apprenti comédien qui fera une belle carrière, tous sont des amateurs.

Et vogue la galère, jusqu'à la première : la musique a été confiée à Germaine Albert-Birot, mais, faute de pouvoir réunir un orchestre, elle est interprétée au piano. Le décor et les costumes sont signés par le peintre Serge Férat, qui reprend des thèmes cubistes. Max Jacob se glisse dans le chœur, et Philippe Soupault dans le trou du souffleur. Annoncée pour 16 h 45, la représentation commence avec deux heures de retard, à cause de la cohue dans le théâtre, où les poulbots (l'atelier du dessinateur est rue de l'Orient) regardent entrer une faune excentrique et agitée. *« On s'y entassait comme les ingrédients d'une bombe »*, dira Cocteau. De fait, il y a autant de raffut dans la salle que sur la scène. Et plus de scandale qu'à la création de *Parade* par les Ballets russes de Serge Diaghilev, qui a eu lieu le 18 mai, au Théâtre du Châtelet.

« La gaîté moderne »

C'est à cette occasion que le mot « surréalisme » a été imprimé pour la première fois. *« Dans le texte qu'il consacre à* Parade*,* explique l'universitaire Etienne-Alain Hubert, sans dire un mot de l'argument du ballet, *Apollinaire déclare "qu'une sorte de surréalisme" résulte des décors et des costumes de Picasso, comme de la chorégraphie de Messine. »* Quelques semaines plus tard, le mot revient dans le sous-titre des *Mamelles de Tirésias*, et Apollinaire s'en explique dans la préface : *« Quand l'homme a voulu imiter la marche, il a créé la roue qui ne ressemble pas à une jambe. Il a fait ainsi du surréalisme sans le savoir »*.

Le jour de la création, le mot ne fait pas débat. Deux clans s'opposent. Les contre, comme Jacques Vaché, reprochent bruyamment à l'auteur de *« rafistoler du romantisme avec du fil téléphonique »*. Les pour, comme Aragon, défendent avec autant d'ardeur un théâtre nouveau : « Les Mamelles *nous libèrent enfin du théâtre des boulevards. »*. André Breton reste impérial, à son habitude. Il dira bien plus tard avoir apprécié *« la gaîté moderne »* des *Mamelles de Tirésias*, mais regretté qu'Apollinaire ne soit pas allé plus loin.

En 1920, il revient sur la définition donnée dans la préface, comme le précise Etienne-Alain Hubert : *« S'il y reconnaît une incitation décisive à l'inventivité, il ajoute immédiatement que "l'idée de la jambe humaine, perdue dans la roue, ne s'est retrouvée que par hasard dans la bielle de la locomotive". La variante est de taille : avec le rôle donné au "hasard", surgit l'intuition que l'homme est le plus authentiquement créateur quand il renonce à la maîtrise de sa production. Le Manifeste du surréalisme se profile. »* Il paraîtra en 1924. Sept ans après que Guillaume Apollinaire, sanglé dans son uniforme et entouré d'amis, a descendu la rue Lepic.

Brigitte Salino, *Le Monde* daté du 01.08.2017

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

« Les Fleurs du mal » réhabilité

Il y a cinquante ans, la Cour de cassation autorisait la publication de six poèmes de Baudelaire, censurés lors de leur publication, en 1857, pour outrage à la morale publique et aux bonnes mœurs. En 1924 encore, un exemplaire non expurgé avait été retiré d'une vente aux enchères sur ordre de la justice

C'est le 31 mai 1949, à l'issue de douze jours de délibéré, que la chambre criminelle de la Cour de cassation rend une décision laconique mais sans surprise : après quelque quatre-vingt- douze années de purgatoire, les six pièces les plus sulfureuses des *Fleurs du mal* sont à nouveau autorisées à la publication. La requête en révision en faveur de Charles Baudelaire, présentée par le président de la Société des gens de lettres auprès du ministère de la justice, a été approuvée par l'avocat général lui-même.

Dans leur arrêt, les magistrats de la haute juridiction réexaminent tour à tour les critères de l'outrage aux bonnes mœurs. Ils relèvent, sans plus de précisions, que *« les poèmes faisant l'objet de la prévention ne renferment aucun terme obscène ou même grossier et ne dépassent pas, en leur forme expressive, les libertés permises à l'artiste ; que si certaines peintures ont pu, par leur originalité, alarmer quelques esprits à l'époque de la première publication des* Fleurs du mal *et apparaître aux premiers juges comme offensant les bonnes mœurs, une telle appréciation, ne s'attachant qu'à l'interprétation réaliste de ces poèmes et négligeant leur sens symbolique, s'est révélée de caractère arbitraire ; qu'elle n'a été ratifiée ni par l'opinion publique ni par le jugement des lettrés ».*

Quant à l'intention de Baudelaire, les juges de 1949 retiennent tout aussi pudiquement que *« le jugement dont la révision est demandée a reconnu les efforts faits par le poète pour atténuer l'effet de ses descriptions (…). Les poèmes incriminés sont manifestement d'inspiration probe ».* Ils en concluent qu' *« il échet de décharger la mémoire de Charles Baudelaire, de Poulet-Malassis et de De Broise de la condamnation prononcée contre eux ».*

L'édition originale est constituée de mille trois cents exemplaires des *Fleurs du mal* – augmentés d'une vingtaine de volumes tirés sur vergé –, mis en vente le 25 juin 1857 par les éditeurs Auguste Poulet-Malassis et Eugène de Broise. Cinquante-deux poèmes seulement sur cent que contient le recueil sont alors totalement inédits.

Dès le 5 juillet, *Le Figaro* publie, sous la plume de Gustave Burdin, une véritable dénonciation publique du recueil : *« L'odieux y coudoie l'ignoble ; le repoussant s'y allie à l'infect. Jamais on ne vit mordre et même mâcher autant de seins dans si peu de pages ; jamais on n'assista à une semblable revue de démons, de fœtus, de diables, de chloroses, de chats et de vermine ! Ce livre est un hôpital ouvert à toutes les démences de l'esprit, à toutes les putridités du cœur. »*

Baudelaire restera persuadé que cet article fut à l'origine de ses malheurs judiciaires. Et de fait, le 7 juillet, la justice se saisit du dossier et se penche plus particulièrement sur treize poèmes, dont quatre ont été signalés dans l'article du quotidien.

Le 9 juillet 1857, Baudelaire rassure encore sa mère : *« On avait répandu le bruit que j'allais être poursuivi ; mais il n'en sera rien. Un gouvernement qui a sur les bras les terribles élections de Paris n'a pas le temps de poursuivre un fou. »* Le 11, il écrit pourtant à son éditeur : *« Vite, cachez, mais cachez bien toute l'édition… Voilà ce que c'est que de ne pas vouloir lancer sérieusement un livre. Au moins, nous aurions la consolation, si vous aviez fait tout ce qu'il fallait faire, d'avoir vendu l'édition en trois semaines, et nous n'aurions plus que la gloire d'un procès, duquel d'ailleurs il est facile de se tirer. »*

Le poète déclare d'ailleurs au magistrat instructeur : *« Mon unique tort a été de compter sur l'intelligence universelle, et de ne pas faire une préface où j'aurais posé mes principes littéraires et dégagé la question si importante de la morale. »* Il mentionne également le prix du volume, qui empêcherait le simple quidam d'y avoir accès. Il écrira encore pour sa défense : *« Je répète qu'un livre doit être jugé dans son ensemble. »*

Mais la loi du 17 mai 1819 (dont les sanctions ont été aggravées par une loi du 25 mars 1822) a instauré une politique systématique de censure. Le délit d' *« outrage à la morale publique et religieuse, ou aux bonnes mœurs »* est plus redoutable que ne l'imagine ou ne l'espère alors l'auteur des *Fleurs du mal*, surtout lorsqu'il est invoqué par un lecteur aussi obstiné qu'Ernest Pinard. Le substitut impérial avait déjà, six mois auparavant, demandé l'interdiction de *Madame Bovary* devant le tribunal de Rouen. Flaubert, politiquement plus en faveur, avait été relaxé mais tout de même *« blâmé »* par ses juges. Pinard poursuivra également, mais en vain, au mois de septembre de la même année, *Les Mystères de Paris*, d'Eugène Sue. Imperturbable, il estimera encore dans *Mon journal*, publié trente-cinq ans plus tard, n'avoir fait qu'accomplir sa mission ; le magistrat n'a pas à jouer un rôle de critique littéraire.

Dans une lettre datée du 14 août 1857, le même Flaubert s'inquiète du procès auprès de Baudelaire : *« Ceci est du nouveau : poursuivre un volume de vers ! Jusqu'à présent la magistrature laissait la poésie fort tranquille ! Je suis grandement indigné. Donnez-moi des détails sur votre affaire si ça ne vous embête pas trop, et recevez mille poignées de mains des plus cordiales. »*

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

POURQUOI CET ARTICLE ?

Cet article écrit par l'avocat Emmanuel Pierrat éclaire la réception pour le moins agitée des *Fleurs du mal* de Baudelaire. Il rappelle ainsi que le recueil, en s'intéressant à des sujets jugés scandaleux, a été la cible de bien des attaques. Publié le 25 juin 1857, il doit dès le 5 juillet subir les foudres d'un article du *Figaro* qui affirme que « l'odieux y coudoie l'ignoble ; le repoussant s'y allie à l'infect ». Mais les ennuis de Baudelaire ne font que commencer puisque la justice du Second Empire se penche sur ces *Fleurs du mal*. Le poète et ses éditeurs sont finalement condamnés pour « outrage à la morale publique et aux bonnes mœurs ». Six poèmes sont alors censurés. Emmanuel Pierrat revient aussi sur les réactions des contemporains de Baudelaire comme Gustave Flaubert, Sainte-Beuve, Barbey d'Aurevilly ou Victor Hugo. Il montre par ailleurs que le recueil est longtemps resté sulfureux puisqu'en 1924 un exemplaire de l'édition de 1857 est retiré d'une vente aux enchères. Il faut finalement attendre 1949 pour que la chambre criminelle de la Cour de cassation revienne sur la condamnation et autorise la publication des six poèmes censurés, ce qui donne lieu à de nouveaux affrontements entre éditeurs en 1959. Près d'un siècle après sa première publication, le recueil continue donc à être au centre de nombreux débats !

Sainte-Beuve, lui, ne veut pas se compromettre et ne soutient son protégé que très mollement en lui adressant de très prudents *Petits Moyens de défense tels que je les conçois*. Barbey d'Aurevilly s'indigne, en revanche, au sortir de l'audience, que l'avocat de Baudelaire, Gustave Chaix d'Est-Ange, ait plaidé *« je ne sais quelles bassesses, sans vie et sans voix »*.

Le jugement est donc rendu, le 20 août 1857, par la sixième chambre du tribunal correctionnel de la Seine. Il écarte l'offense à la morale religieuse, mais retient l'outrage à la morale publique et aux bonnes mœurs : *« L'erreur du poète dans le but qu'il voulait atteindre et dans la route qu'il a suivie, quelque effort de style qu'il ait pu faire, quel que soit le blâme qui précède ou suit ses peintures, ne saurait détruire l'effet funeste des tableaux qu'il présente aux lecteurs et qui, dans les pièces incriminées, conduisent nécessairement à l'excitation des sens par un réalisme grossier et offensant pour la pudeur. »* Baudelaire est condamné à trois cents francs d'amende et ses éditeurs à cent francs. Six poèmes – *Lesbos, Femmes damnées (Delphine et Hippolyte), Le Lethé, A celle qui est trop gaie, Les Bijoux et Les Métamorphoses du vampire* –, dont deux ont pourtant déjà été publiés auparavant, sont interdits.

Charles Asselineau rapporte, dans son essai biographique sur Baudelaire, l'avoir interrogé juste après le prononcé du délibéré : *« Vous vous attendiez à être acquitté ? »* Le poète lui aurait répondu : *« Acquitté ! J'attendais qu'on me ferait réparation d'honneur. »* Victor Hugo tente, le 30 août, de réconforter Baudelaire : *« J'ai reçu, Monsieur, votre lettre et votre beau livre. L'art est comme l'azur, c'est le champ infini : vous venez de le prouver. Vos* Fleurs du mal *rayonnent et éblouissent comme des étoiles. Continuez. Je crie bravo ! de toutes mes forces, à votre vigoureux esprit. Permettez-moi de finir ces quelques lignes par une félicitation. Une des rares décorations que le régime actuel [celui de Napoléon III] peut accorder, vous venez de la recevoir. Ce qu'il appelle sa justice vous a condamné au nom de ce qu'il appelle sa morale ; c'est là une couronne de plus. Je vous serre la main, poète. »* Tandis que les Goncourt notent, en octobre suivant, dans leur *Journal* : *« Baudelaire soupe à côté. – Se défend, assez obstinément, et avec une certaine passion sèche, d'avoir outragé les mœurs dans ses vers. »*

Baudelaire ne fait pas appel de la décision, espérant une réduction de la peine. Une requête à l'impératrice, en date du 6 novembre, amène en effet le ministère de la justice à baisser le montant de l'amende à cinquante francs.

Parallèlement, le poète se plaint de son éditeur, qui s'est contenté d'arracher les pages censurées plutôt que de détruire tous les exemplaires du recueil. Il voudra même un temps écrire six autres pièces en remplacement des textes censurés. Baudelaire gardera encore longtemps le projet de refaire l'histoire des *Fleurs du mal*. Poulet-Malassis, qui avait déjà connu les foudres de la justice à plusieurs reprises, écrit, le 10 novembre 1857 : *« L'affaire des* Fleurs du mal *a été de mon côté et de fond en comble une affaire de dévouement absolu. Je savais d'avance que nous avions la moitié des chances d'être poursuivis et si je m'étais fait illusion à ce sujet tous ceux qui savaient que j'imprimais ce livre se seraient chargés de me désabuser. »*

Le poète et ses éditeurs concluent pourtant un nouveau contrat pour *Les Fleurs du mal*, le 1er janvier 1860. Il prend en considération la condamnation, et l'accord initial du 30 décembre 1856 y est expressément annulé.

En 1864, Baudelaire rejoint Poulet-Malassis en Belgique, où celui-ci s'est réfugié et aurait réédité, dès 1858, les poèmes condamnés. C'est cette année-là qu'ils sont à nouveau bel et bien imprimés, dans le *Parnasse satyrique du XIXe siècle*. Ils figurent également dans *Les Épaves*, publié par Poulet-Malassis, en 1866, à Bruxelles, et dont Baudelaire envoie même un exemplaire à Pinard. Cette édition est à son tour poursuivie par la justice française et condamnée par le tribunal correctionnel de Lille, le 6 mai 1868, près d'un an après la mort du poète.

En 1871, toutes les pièces du procès de 1857 disparaissent dans l'incendie du palais de justice de Paris. En 1924, un exemplaire complet de l'édition de 1857 est retiré d'une vente aux enchères, à la demande du ministère public. La Société Baudelaire lance alors, en 1925, une campagne en faveur de la révision du jugement initial. La demande sera repoussée, faute de pièces ou de faits nouveaux justifiant le réexamen de l'affaire. Et c'est seulement en 1929 que le ministère de la justice élabore un projet de loi *ad hoc* ouvrant droit à la désormais vénérable Société des gens de lettres de demander la révision des *« condamnations prononcées pour outrage aux bonnes mœurs par la voie du livre »* et devenues définitives depuis plus de vingt années. Cette initiative demeure lettre morte, malgré

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

la publication, le 15 décembre 1933, dans le *Mercure de France* du plaidoyer pour *« La Révision du procès Baudelaire »* signé par Paul Blanchart et… Jeanne Renault de Broise. Les descendants des éditeurs d'origine se montreront d'ailleurs longtemps intéressés par le sort des pièces condamnées.

Un nouveau procès sera même intenté, en 1959, à l'encontre de vingt-trois éditeurs qui avaient tous repris, après 1949, les six poèmes jusque-là interdits. Une héritière des éditeurs d'origine, appuyée du jeune avocat Roland Dumas, alors commis d'office, y demandera, ironie du sort, la saisie de *« tous les exemplaires édités comprenant les six pièces condamnées »*. Elle revendiquera en effet une prorogation de la durée des droits d'auteur sur l'œuvre, tombée officiellement dans le domaine public, en compensation de la privation d'une si longue période d'exploitation. La première chambre civile de la Cour de cassation lui donnera tort définitivement le 5 juillet 1967. Il faut attendre 1946 pour que l'idée d'un texte législatif permettant la révision des procès littéraires soit reprise par le député communiste Georges Cogniot. L'unique article en est adopté sans aucune opposition, le 12 septembre 1946, le rapporteur ayant expressément précisé que le texte permettrait *« de réviser les condamnations prononcées contre des ouvrages qui ont enrichi notre littérature et que le jugement des lettrés a déjà réhabilités »*. Fort de cette loi du 25 septembre 1946, dont ce sera la première application, la Société des gens de lettres peut alors immédiatement déposer un recours en révision, sur lequel se penche, le 19 mai 1949, la Cour de cassation. Le 3 août précédent, la justice avait condamné *J'irai cracher sur vos tombes*, de Boris Vian. Le 16 juillet 1949, naissait la loi sur les publications destinées à la jeunesse, qui établissait un système de censure encore en vigueur aujourd'hui.

Emmanuel Pierrat, *Le Monde* daté du 07/06/1999

Les malheurs de Didine

Comment être pleinement soi-même quand on naît dans l'ombre d'un génie ? En se mariant, Léopoldine a tenté d'échapper à l'emprise de son père et de rompre l'enchantement. Mais, après sa fin tragique en 1843, Victor Hugo reprend sa fille sous son aile et l'immortalise dans « les Contemplations ».

Bébé, elle était de toutes les sorties. Ses parents la traînaient dans les soirées, aux repas de la mère Saguet.

« … Et puis, menez Léopoldine,
Sans laquelle très mal on dîne,
Sylphide, ange femelle, ondine… »

Sous les feux de la rimaille elle offrait ses beaux yeux noirs, ses gazouillis, ses câlins. *« Elle était,* écrit Jules Janin, *l'orgueil de son père, l'amour des poètes qui l'avaient bercée dans son berceau, elle était l'adoration de sa mère. »* Plus tard, elle passait, gracieuse, dans le salon de la place Royale, parmi les invités et leur demandait d'illustrer son album. Lamartine s'exécutait d'un long poème, d'autres tournaient leur compliment…

On admirait Hugo, on flattait Didine pour sa féminité, son doux front studieux, son âme ; rarement pour son intelligence, car elle se débattait à écrire de *« tout son cœur »* des lettres plates à son *« cher papa »*, dans une orthographe incertaine. Elle ne savait que lui répéter : *« Viens avec nous qui t'aimons tant ! »* Elle voulait seulement se réchauffer à ses rayons. Lui, avec de soupirants « helas ! », de convaincants mensonges *« Ne dis jamais, même en plaisantant, ma fille bien-aimée, que je t'oublie »*, – lui renvoyait de ses escapades « en patache ou en coucou », de magistrales pages d'écriture. Hugo fabriquait des phrases et des vers avec de l'amour paternel : les génies font feu de tout bois. Elle était la piété filiale, il la prenait par la main, sans jamais vouloir l'effrayer : *« L'ogre adorait les petits enfants. »* Les autres, Charlot, Toto et Dédé, entraient dans le chaud décor des pépillantes amours, mais Didine, la contemplée, la préférée, la sirène, pouvait être engloutie par l'Homme de la mer.

Elle fut longtemps sans méfiance, comme l'enfant d'un père ordinaire. Elle s'asseyait sur les genoux de la statue et là, sans doute inquiète de tant de renommée, elle fronçait le sourcil pour trouver dans sa petite cervelle mieux que le langage enfantin du cœur. Ces efforts étaient vains : quoi qu'elle ait dit, elle inspirait à son père de beaux vers qui finissaient dans des recueils. C'était décourageant. Léopoldine était humble et candide. Elle n'aimait pas l'école mais s'y était résignée. Elle savait mieux les travaux domestiques que les poètes latins. Sainte-Beuve qui, à l'époque, voyait partout des beautés chez les Hugo, avait offert à l'enfant, qui était pour lui *« la plus perlée et la plus charmante ballade de son père »*, un exemplaire de Paul et Virginie : elle n'avait pas neuf ans. C'était intimidant.

En grandissant, la fille de Victor Hugo ne profitait pas de ses privilèges d'élue. Elle n'était pas même dépensière : la robe de sa première communion avait été taillée dans une robe d'organdi qui avait appartenu à Juliette Drouet. Elle se prêtait innocemment aux machinations morales du grand homme : elle symbolisait la pureté et le rachat. Cependant l'ange descendait volontiers de son piédestal pour aller au bal, et préférait aux chants hugoliens des romances comme les *Laveuses du couvent*.

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

A la maison de la place des Vosges, le tumulte devenait infernal. Hugo, pair de France, académicien, frappait à grands coups sur la forge. Sa célébrité était immense. Plus rien ne poussait sous ce chêne. Il étouffait ceux qui l'aimait, car le monstre était humain. Ses amples antithèses donnaient le mal de mer au cercle de famille. Léopoldine, qui, peu à peu, se formait l'idée d'un bonheur à sa mesure, aspirait au havre qui l'abriterait des tempêtes de ce père-océan. Jusque-là, elle s'était protégée en jouant les grandes personnes, l'enfant-femme, mais, à présent, elle devait admettre qu'un autre Hugo, tout autre qu'un père caressant, habitait des livres vastes et profonds, une œuvre souveraine qu'il lui faudrait lire, comprendre, juger, pour devenir à son tour, comme Adèle, comme Juliette, la confidente, le porte-voix et le porte-parole d'un génie. Elle n'était pas très encline aux abstractions, la gloire où elle baignait depuis sa naissance ne l'éblouissait guère. Quand Hugo se présentait à l'Académie, elle pensait comme Juliette qui écrivait à son Toto : *« Je fais les mêmes vœux que Mademoiselle Didine et je me réjouis à l'avance de vous conserver sans aucun persil… »* L'adolescente ne savait plus comment donner à la fois de l'amour à un père et à un « temple vivant ». Au seuil de l'âge adulte, dans l'ombre du géant, elle ne fut plus rien, rien qu'un petit désir de s'échapper.

Didine, *« Qui disait souvent : je n'ose/Qui jamais ne disait : je veux »*, prit la bouée qui passe, le premier parti venu. Elle aima Charles sans hésiter. Ils s'étaient connus en 1838 au Havre. L'année suivante, à Villequier, il lui avait pris la main, il l'avait entraînée sur une autre rive, et Charles Vacquerie, le frère aîné d'Auguste, un familier des Hugo, avait triomphé de son cœur. Elle avait quinze ans, lui vingt-deux. Victor était vaincu. Adèle poussa au mariage, comme si la femme de l'immortel, mère aimante, voulait éviter à la frêle Didine le perpétuel et turbulent voisinage d'un esprit démesuré. Hugo, le jeune patriarche, résista : il n'aimait pas ce doux Normand, sans qualités, sans fortune, qui lui volait son feu et sa vestale. Il avait aussi de sombres pressentiments, peut-être une superstition inavouable : Léopoldine, qu'il avait montée au pinacle, porté dans ses bras au Cénacle, l'enfant du poète, survivrait-elle loin du nid ? En regardant Charles, assez laid mais sportif, le bon Charles, prévenant et intimidé, donc maladroit, assis en fiancé à la table familiale, et sa future, Léopoldine dont les yeux célèbres chaviraient dangereusement, le lion ne voulait pas soulever la patte et lâcher sa colombe. Il attendait, prétendait-il, pour signer, de ne plus avoir de rhumatismes aux mains. Mais il signa…

Les grands malheurs ont devant eux un long chemin invisible que les victimes suivent aveuglément, poussées par les hasards, leurs bourreaux. Un chemin bordé de remords. Le mariage eut lieu le 15 février 1843. Il n'y eut pas de réjouissances : la famille Vacquerie pleurait ses morts. La sœur de Charles venait de perdre son mari et ses deux enfants. Le jeune couple alla s'installer au Havre. En mars, une comète passa dans le ciel de Paris… Léopoldine, près de son homme, savourait des joies pures et patientes comme des travaux d'aiguille. Juliette s'inquiétait de trouver son Victor, *« son petit homme… tout rembruni »*. Elle lui écrivait : *« Ne crains rien pour ta Didine, mon adoré, elle sera la plus heureuse des femmes… »* Le père Vacquerie mourut à son tour. Didine vit pour la première fois un cadavre, s'habilla de noir et n'en aima que davantage son Charles qui sut pleurer dignement. Hugo envoya des condoléances : il portait un tout autre deuil.

Au Havre, cependant, la tristesse et l'ennui se dissipaient. Léopoldine allait accueillir sa mère et sa sœur pour les vacances : elles iraient assister aux régates, aux baptêmes des navires, elles feraient des parties de campagne, elles ne se quitteraient plus… Victor et Juliette étaient partis pour leur voyage annuel, dans le Sud-Ouest et en Espagne cette fois. En juillet, avant le départ, Hugo était venu embrasser sa fille. Le lendemain, il lui avait adressé une lettre : *« Mes yeux sont pleins de larmes, je ne voudrais jamais te quitter… »*, avec un post-scriptum pour son gendre : *« … J'ai vu ma fille heureuse. Pour vous, mes enfants, songez que c'est là le paradis. Vivez-y tous les deux jusqu'à la mort. »* Mais enfin, le père trahi ne s'était pas attardé au Havre. Il avait au cœur une déception, une sourde rancune, une crainte. Il ne devait plus jamais revoir Léopoldine.

Le 4 septembre à 14 h 30, la tragédie se dénoua. Le canot sur lequel se trouvait Charles, sa femme, son oncle et son neveu âgé de onze ans, chavira dans la Seine. Tous furent noyés. Etrange accident, à quelques brasses de la rive. Le temps était beau, l'heure calme. Ils étaient attendus à Villequier pour le repas. Il y eut une rafale de vent, un coup de faux sous le soleil, l'embarcation mal lestée se retourna. On vit Charles deux ou trois fois remonter à la surface, puis disparaître. Un drame presque sans bruit, incompréhensible, comme si le poids du destin avait roulé du côté de la malchance : l'oncle capitaine et Charles étaient d'excellents nageurs, sur les bords du fleuve des témoins avaient cru à un jeu…

Il n'y avait pas sept mois que Léopoldine avait abandonné Paris.

POURQUOI CET ARTICLE ?

Cet article revient sur les liens qui unissaient Victor Hugo et sa fille Léopoldine. Celle qui est surnommée « Didine » joue en effet un rôle central dans *Les Contemplations*, recueil qui évoque des souvenirs heureux mais aussi le poids du deuil. L'article raconte les circonstances de la noyade de la fille du poète le 4 septembre 1843. Il permet de mieux comprendre la douleur de Victor Hugo qui, avant de retrouver le chemin de la littérature, en vient même à cesser d'écrire, lui qui était pourtant un infatigable créateur. C'est ce dont témoigne le vide placé dans *Pauca meæ*, entre « 15 février 1843 » et « Trois ans après ». Mais Christian Colombani montre aussi que l'amour de cet illustre père a pu être étouffant. « Didine, la contemplée, la préférée » fait la fierté de son père et ce dernier ne voit pas d'un bon œil que sa fille s'éloigne de lui. Alors que le dernier poème du quatrième livre des *Contemplations* rend hommage à Charles Vacquerie, Victor Hugo n'a pas toujours considéré son gendre avec autant de bienveillance. Le recueil n'est donc pas un simple reflet du passé : il transfigure la relation entre le père et sa fille. Certes, le poète semble alors gommer quelques traits importants mais il donne aussi une dimension plus universelle à ses vers en se présentant comme un nouvel Orphée. La matière autobiographique s'efface alors derrière la puissance poétique. L'article peut en somme enrichir la lecture des *Contemplations* et la réflexion sur les pouvoirs de la poésie.

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Elle avait à peine commencé son existence terrestre à l'écart des incandescences du poète, elle s'était à peine lissé les ailes, et elle quittait le monde sur lequel s'était posé son pied léger…

Là-bas, Hugo voyageait sans savoir, sans prévoir, *« riant aux éclats de l'auberge et du gîte. »* Il écrivait encore à sa fille qui dérivait déjà sur l'océan des morts : *« Donc, continue d'engraisser, de rire et de bien te porter. Rayonne mon enfant, tu es dans l'âge. »* Les signes n'apparurent que plus tard… Le 24 août, Hugo était monté au lac de Gaube, et, le lendemain, il avait raconté son excursion à son plus jeune fils, son *« cher petit Toto »* : *« Rien de plus gracieux et de plus joli que ce lac. – l'eau en est glaciale. – Si l'on y tombe, on est mort. C'est ce qui est arrivé il y a deux ans à deux jeunes mariés dont le tombeau est au bord du lac sur un rocher. J'y ai cueilli cette petite fleur. Je te l'envoie pour la joindre à l'autre. Celle-ci s'appelle une cinéraire. Elle est bien nommée, tu vois, venant sur un tombeau. »* Le 8 septembre, Hugo et Juliette visitaient l'île d'Oléron. A Villequier, on avait enterré Charles et Léopoldine dans un même cercueil. Il y avait la fièvre sur l'île, beaucoup d'enfants mouraient. *« Ce soir-là tout pour moi était funèbre et mélancolique. Il me semblait que cette île était un grand cercueil couché dans la mer et que cette lune en était le flambeau. »*

Hugo apprit la nouvelle du drame, le 9 septembre, à Rochefort, en lisant *le Siècle*. Il rentra immédiatement à Paris, soutenu par Juliette qui lui cachait la vue des cimetières sur la route. Longtemps, il pleura auprès d'Adèle qui, prostrée, serrait dans sa main une mèche de la chevelure de son enfant. Ils croyaient l'entendre dans la maison tourner la clé de la porte. Ils se prenaient à lui parler encore. Hugo ne pouvait plus écrire, le chantre ne pouvait plus chanter, au milieu du chemin de sa vie se dressait à présent une borne : le tombeau de Léopoldine entre *Autrefois* et *Aujourd'hui*. Le poète pleura tout l'automne. Il rencontra Léonie Biard, une fraîche passion, une superbe proie. Mais la blessure ne se referma plus. Cinq ans plus tard, il écrivait à Arsène Houssaye qui venait de perdre sa fille : *« … On va, on vient, on travaille, on sourit même ; mais, quoi qu'on fasse, il y a toujours une chose morne et sombre dans le cœur : le souvenir de l'enfant disparu. »*

Charles, le jeune rival, avait donné une preuve suprême d'amour : il s'était laissé couler avec Léopoldine qui s'était cramponnée de toutes ses forces au canot. Les Vacquerie avaient aussi payé leur tribut de larmes ; vis-à-vis des Hugo, ils n'avaient pas à se sentir gênés comme des gens en visite qui ont cassé un tanagra. Plus tard, le poète dédia un poème à son gendre : il s'effaçait devant l'acte héroïque du brave Charles : *« N'ayant pu la sauver, il a voulu mourir. »* Il lui accordait enfin sa fille, et devant la postérité. Au petit cimetière de Villequier, les tombes néogothiques des Vacquerie, toutes pareilles, où poussaient jadis des rosiers, protègent aujourd'hui comme des sentinelles mîtrées le sommeil des infortunés. Ici, plus tard, les rejoignirent Adèle, leur mère, et Adèle leur sœur, la fugueuse qui s'échappa dans la folie. L'effrayant génie repose dans les caves sonores du Panthéon.

Mais morte, Léopoldine, enfant prodigue, sagement immobile et glacée, retrouvait sa place dans le giron de la poésie. Plus de révolte, de désaccord, sa mort lui donnait tort. Sa véritable existence si courte, ses désirs, son doux bonheur près d'un falot, elle en somme, elle après tout devait rentrer au bercail comme une égarée dans la nuit. Le père, le *« pèrissime »* lui écrivait des funérailles universelles, un livre comme une pyramide. Tel Orphée et sa lyre, il allait la chercher au royaume des ombres. A Jersey, dans la maison de Marine Terrace qui passait pour hantée, il commandait encore à l'esprit de sa fille : les tables tournantes frappaient son nom. Il la voyait *« à travers la vitre de l'éternité »*, il la cherchait sur l'aile de la poésie, le souffle de l'inspiration poussait sa barque à son rivage. Il se fit mort parmi les morts pour la reprendre par la main. En 1856 parurent *les Contemplations* :

« Mets-toi sur ton séans,
Lève tes yeux, dérange
Ce drap glacé qui fait des plis
Sur ton front d'ange,
Ouvre tes mains
Et prends ce livre : Il est à toi. »

Christian Colombani, *Le Monde* daté du 30.01.1993

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

LA LITTÉRATURE D'IDÉES DU XVI^{e} SIÈCLE AU XVIII^{e} SIÈCLE

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Michel de Montaigne, *Essais*, « Des cannibales », I, 31 ; « Des coches », III, 6

En 1580, Montaigne publie les deux premiers livres des *Essais*. Huit ans plus tard, il ajoute de nouveaux chapitres à cet ensemble tout en offrant aux lecteurs un troisième livre inédit. Dans le chapitre 31 du livre I et dans le chapitre 6 du livre III, il s'attarde sur le cas des peuples que les Européens qualifient trop rapidement de « barbares » ou de « sauvages ». L'écrivain parvient alors à s'appuyer sur la découverte d'un nouveau monde pour mieux interroger la société qui l'entoure.

I. Des chemins détournés

A. L'importance du « je »

« Je suis moi-même la matière de mon livre », annonce Montaigne au tout début de ses *Essais*. Après avoir évoqué Pyrrhus, Montaigne commence ainsi, dans « Des cannibales », par s'appuyer sur **un témoignage** qu'il a lui-même collecté. Il confie : « J'ai eu longtemps avec moi un homme qui était resté dix ou douze ans dans cet autre monde qui a été découvert dans notre siècle ».

• De même, à la fin du chapitre, Montaigne nous livre un témoignage précieux en rassemblant **quelques souvenirs personnels**. En 1562, il a en effet accompagné la cour à Rouen au moment où le jeune roi Charles IX a rencontré trois hommes qui ont « quitté la douceur de leur ciel pour venir voir le nôtre ». Pour évoquer ce qui fait office de pain dans ce nouveau monde, Montaigne prend soin de préciser : « J'en ai fait l'essai : le goût en est sucré et un peu fade ».

• Dans « Des coches », Montaigne n'hésite pas non plus à s'attarder sur ses propres expériences. Avant d'en venir au sujet des voitures qui est annoncé par le titre du chapitre, il décrit **son rapport à la peur et, plus généralement, aux émotions**. Il avoue ainsi qu'il ne se sent « pas assez fort pour soutenir le coup et l'impétuosité de ce phénomène de la peur ». Cette présence du « je », qui sait aussi parfois s'effacer, n'est pas anecdotique. Montaigne, lorsque c'est nécessaire, prend le soin d'exprimer clairement son opinion.

B. « Par sauts et gambades »

• Pour aller à la rencontre des peuples de ce nouveau monde, nous empruntons un chemin qui semble parfois sinueux. Il se livre volontiers à **des digressions**, comme il le note lui-même lorsque, après s'être égaré, il reprend le fil de son discours. Il utilise alors des formules comme « pour en revenir à mon sujet » ou « pour revenir à notre histoire » (« Des cannibales »).

• De même, le chapitre intitulé « Des coches » a tout pour surprendre le lecteur : Montaigne commence par différer le sujet annoncé par le titre avant de délaisser tout simplement les voitures, qu'il ne retrouvera qu'à la toute fin du texte. Il finit par annoncer : « Notre monde vient d'en trouver un autre ». Mais **ces détours** sont bel et bien concertés et les trois livres sont unis par des fils et des échos. Dans « Des coches », l'auteur fait lui-même un parallèle avec le chapitre 31 de son livre I : « témoin mes cannibales ».

II. Un autre monde

A. Des peuples injustement méprisés

• Dès le début de son texte consacré aux cannibales, Montaigne **interroge la notion de « barbare »**. « Les Grecs appelaient ainsi tous les peuples étrangers », rappelle-t-il. L'étranger se trouve alors rabaissé. Or, Pyrrhus souligne que la disposition de l'armée envoyée par les Romains « n'est nullement barbare ». Ce rapport à l'autre tient

PARCOURS

Notre monde vient d'en trouver un autre.

Les Grandes Découvertes du XVIe siècle (Christophe Colomb, Jacques Cartier, Amerigo Vespucci, Vasco de Gama, Magellan) permettent d'étendre la vision du monde des Européens. Cette ouverture d'envergure invite également à un retour sur soi et génère de multiples réflexions dont la littérature a su s'emparer.

LES RÉCITS DE VOYAGE

• Les explorateurs présentent de nouveaux peuples en se fondant directement sur leur expérience de voyage et sur leurs propres observations. Jean de Léry souligne d'ailleurs toute l'importance de cette démarche qui garantit à la fois objectivité et justesse.

• Dans son récit de voyage, *Voyages au Canada*, Jacques Cartier décrit précisément la manière d'agir des Indiens Micmac. Christophe Colomb tient son Journal de bord et relate ainsi au jour le jour sa traversée de l'Atlantique ; le texte est donc riche en informations sur les réalités du voyage et sur toutes les découvertes faites une fois le pied posé à terre. Dans *Histoire d'un voyage fait en la terre de Brésil*, Jean de Léry témoigne de manière saisissante et sensible de sa rencontre avec les Indiens du Brésil, de leurs us et coutumes.

• Au XVIIIe siècle, ce goût des voyages et des découvertes se maintient, par exemple avec le tour du monde de Bougainville, qu'il relate dans Voyage autour du monde. James Cook raconte de même son voyage dans l'océan Pacifique, dans *Relations de voyages autour du monde*.

UN RETOUR INÉVITABLE SUR SOI

• La découverte d'un autre monde implique un retour sur soi qui peut passer par la mise en évidence élogieuse du savoir et du

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

donc essentiellement de la paresse intellectuelle et de l'intolérance. Montaigne tente d'aller à l'encontre de certaines **idées reçues** pour montrer que les peuples du nouveau monde sont victimes de raccourcis méprisants et injustes.

• C'est ainsi qu'on se trompe lourdement, note-t-il, en affirmant que les défaites essuyées par ces peuples sont le signe d'une quelconque infériorité. Il suffirait en effet, pour mesurer la valeur de ces Hommes, « que ceux qui les ont subjugués suppriment les ruses et les tours d'adresse dont ils se sont servis pour les tromper ». **Il loue « la hardiesse », le « courage » et « la noble obstination »** de ceux qui ont subi ces attaques souvent déloyales. À l'inverse, à vaincre sans péril, les conquérants ont triomphé sans gloire.

B. Le mythe du bon sauvage

• Montaigne fait également l'éloge de ces peuples qui, affirme-t-il, sont restés dans **une forme d'état de nature**. Il livre alors l'une des premières versions du mythe du bon sauvage. Il affirme par exemple, dans « Des cannibales », que ces êtres « sont encore dans cette heureuse situation de ne désirer qu'autant que leurs besoins naturels leur demandent ». De même, dans « Des coches », il décrit « un monde enfant », tout en prenant soin de préciser que ces hommes et ces femmes ne sont « nullement inférieurs en clarté d'esprit naturelle et en justesse ».

• **Ce mythe du bon sauvage** propose une vision quelque peu réductrice de cultures en réalité très riches et très complexes. Montaigne semble d'ailleurs en avoir conscience puisqu'il lui arrive aussi de prendre ses distances avec cette notion d'« enfance ». C'est ainsi qu'il restitue, dans « Des coches », un long discours adressé à des Espagnols avant de conclure : « Voilà un exemple des balbutiements de ces prétendus enfants ». S'il propose parfois une vision déformée de ces peuples, ce mythe du bon sauvage permet aussi de faire la critique des Européens.

III. D'un monde à l'autre

A. Un regard critique

• Ce détour par « un autre » monde nous ramène donc vers « notre monde ». Montaigne **dénonce ainsi la violence et l'hypocrisie** de ceux qui, tout en s'offusquant du cannibalisme, n'hésitent pas à pratiquer la torture. Il s'étonne par exemple que « jugeant bien de leurs fautes, nous soyons si aveugles à l'égard des nôtres » et déplore que des actes particulièrement cruels soient accomplis « sous prétexte de piété et de religion ». Il s'en prend aussi à la cupidité de ces explorateurs qui n'hésitent pas à se livrer à des massacres pour amasser toujours plus de richesses.

• Il ne faut donc pas s'y tromper : tout en nous offrant une conversation qui progresse « par sauts et gambades », Montaigne ne perd jamais le fil de **sa démonstration**. Les connecteurs qu'il utilise montrent d'ailleurs que son argumentation suit une forme de progression logique.

B. Des leçons

• Montaigne retrouve même chez ces peuples des qualités qui lui sont chères. Parce qu'il prend le temps de décrire son caractère dans « Des cannibales », nous savons qu'il tente de surmonter les épreuves de l'existence en restant fidèle à **certains principes hérités du stoïcisme**. Il affirme ainsi compenser un manque de « force » par un surcroît d'« insensibilité ». On comprend dès lors pourquoi il s'attarde longuement sur les tourments de Cuauhtémoc, qui, après avoir fait preuve de bravoure, fait figure de sage lorsqu'il affronte stoïquement et avec « fermeté » ses ennemis, les tortures et finalement la mort.

• Ceux qu'on présente injustement comme des sauvages peuvent donc **faire office de modèles pour le sage**. Il y a bien dans ces pages une dimension universelle, et Montaigne n'hésite jamais à utiliser le présent de vérité générale pour proposer des leçons que chaque lecteur, quelle que soit son époque, peut méditer à loisir.

(Toutes les citations sont empruntées à l'adaptation en français moderne d'André Lanly publiée aux éditions Gallimard dans la collection « Quarto ».)

UN ARTICLE DU *MONDE* À CONSULTER

• **Le faux reclus** p. 78
(Georges Balandier, *Le Monde des livres* daté du 11.09.1992)

savoir-faire européens par rapport aux Indiens (Cartier). À l'inverse, le mode de vie des autochtones est parfois valorisé pour mieux blâmer les mœurs européennes (Montaigne, Léry).

• Reconnaître et accepter l'autre comme son semblable est chose délicate au XVIe siècle : on compte en effet un nombre certain de massacres des populations indigènes et de conversions religieuses forcées. Dans la *Très brève relation de la destruction des Indes*, Bartolomé de Las Casas accuse ainsi les Espagnols d'avoir pillé et totalement détruit une civilisation. Jacques Cartier relate l'incompréhension initiale entre les Européens et les Indiens. Le récit de voyage peut alors prendre une dimension argumentative pour convaincre le lecteur et l'émouvoir.

• La réflexion sur le rapport entre soi et l'autre n'a d'ailleurs jamais cessé. Claude Lévi-Strauss, ethnologue du XXe siècle, auteur de *Tristes Tropiques*, montre que ce que nous nommons « barbarie » est bien plus de notre côté que de celui des « barbares ». Sartre, dans son texte *Orphée noir, préface à l'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* de Senghor, évoque les mécanismes racistes. D'autres auteurs utilisent l'argumentation indirecte. Prévert, Césaire, Senghor, par exemple, prennent la parole et défendent l'antiracisme à travers la poésie.

CITATION

***La réflexion sur l'autre dans les* Essais.**

« Je pense qu'il y a plus de barbarie à manger un homme vivant qu'à le manger mort, à déchirer par des tortures et des supplices un corps ayant encore toute sa sensibilité, à le faire rôtir petit à petit, à le faire mordre et tuer par les chiens et les pourceaux. »

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Dissertation :
Dans quelle mesure la littérature peut-elle susciter des rencontres ?

Vous répondrez à cette question en vous appuyant sur les Essais *de Montaigne ainsi que sur des lectures personnelles.*

Château de Montaigne.

Introduction

Analyse du sujet :

Au début de ses *Essais*, Montaigne nous prévient qu'il parlera essentiellement de lui dans cet ouvrage destiné à ses proches. Il invite même son lecteur à passer son chemin : « il n'est pas raisonnable que tu emploies ton loisir en un sujet si frivole et si vain. Adieu donc ». Nous prenons pourtant plaisir à partir à la rencontre de ce « je » qui, tout en s'appuyant sur ses lectures et son expérience, évoque en définitive toutes sortes de sujets. Mais la littérature est-elle toujours propice à de telles rencontres ? Il s'agit en somme ici de mesurer la valeur des liens que peuvent tisser les mots d'un auteur.

Annonce du plan :

Certes, comme nous le montrerons pour commencer, la littérature n'est pas toujours l'occasion de rencontres apaisées. Reste que certains écrivains tentent d'éclairer les Hommes pour mieux les rapprocher. Le livre peut même devenir, comme nous le noterons finalement, un espace d'échanges.

Le plan développé

I. Des rencontres agitées

A. L'écho de souffrances

L'écrivain se fait souvent l'écho de souffrances en mettant en lumière des situations révoltantes.

• Dans ses *Essais*, Montaigne réhabilite ces « sauvages » qui sont souvent méprisés. Il dénonce aussi les tortures dont sont victimes ces peuples et s'attarde sur les massacres durant lesquels les Européens ont par exemple fait « brûler d'un seul coup, dans un même feu, quatre cent soixante hommes bien vivants ».

• Bien d'autres auteurs tenteront après lui de s'élever contre la violence et l'injustice. C'est notamment le cas de Voltaire, qui a pris la défense de Jean Calas dans son *Traité sur la tolérance*. Dans son *Dictionnaire philosophique*, il dénonce aussi les juges qui condamnèrent le chevalier de La Barre et « ordonnèrent [...] qu'on lui arrachât la langue, qu'on lui coupât la main, et qu'on brûlât son corps à petit feu ».

B. Le lieu de conflits

La littérature n'est alors pas un espace de concorde, d'autant que les écrivains s'attaquent parfois directement aux responsables de ces souffrances.

• Montaigne condamne ainsi un mauvais usage de la religion. Dans « Des cannibales », il fait référence aux guerres civiles qui ont ensanglanté le XVIe siècle « sous prétexte de piété et de religion ».

• Le texte peut alors lui-même être agité par la colère et la violence. C'est le cas de certains poèmes des *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné.

REPÈRES

L'HUMANISME

Le terme « humanisme » ne désigne pas spécifiquement la pensée du XVIe siècle. Créé en 1765 en plein siècle des Lumières, il signifie alors « philanthropie » (intérêt pour l'homme). Ce n'est que dans la seconde moitié du XIXe, au moment où les historiens tentent de définir les époques historiques et les courants de pensée, qu'on l'applique aussi aux idées de la Renaissance. Les « humanistes » sont ainsi nommés parce qu'ils font porter leur réflexion sur des disciplines à dimension « humaine » (philosophie, arithmétique, etc.), par opposition aux dogmes dispensés par l'enseignement théologique. Léonard de Vinci (1452-1519), à la fois ingénieur, architecte, peintre et anatomiste, incarne cet idéal de l'humaniste curieux de tout et aux talents multiples. Même s'il n'a pas reçu une formation précisément humaniste, Vinci vit dans le même univers de valeurs que les érudits. Comme ces derniers, les artistes sont fascinés par les mystères de l'univers et cherchent à les approcher. Tous désirent mieux connaître le monde, dans sa surface comme dans sa profondeur.

ÉRASME, À LA SOURCE DE LA RENAISSANCE INTELLECTUELLE

D'origine hollandaise, Érasme (1467-1536) reprend des études à Paris, à l'âge de 25 ans, auprès des humanistes français. Il publie en 1500 ses *Adages* et en 1511, son plus célèbre ouvrage : *Éloge de la folie*. Dans cette « déclamation » qui fourmille de citations et de références savantes, Érasme ébranle les fondements de toutes les certitudes humaines. Son « relativisme » est un élément fondamental de la pensée de la Renaissance.

AGRIPPA D'AUBIGNÉ, POÈTE « ENGAGÉ »

Écrit entre 1577 et 1589, le long poème des *Tragiques* (10 000 vers) n'a pu paraître qu'en 1616, dans une France religieuse pacifiée. Sur un ton tour à tour épique, prophétique, parfois violemment satirique, Agrippa d'Aubigné évoque les longues luttes religieuses du XVIe siècle en pourfendant l'intolérance catholique.

LA BOÉTIE PRÉCURSEUR DES « LUMIÈRES »

Le Discours de la servitude volontaire de La Boétie (1530-1562), publié en 1574, préfigure la philosophie des Lumières. Sa thèse originale, selon laquelle le peuple qui se donne un roi ou un tyran assure volontairement son esclavage, a été populaire notamment pendant la Révolution : « C'est un extrême malheur que d'être assujetti à un maître, dont on ne peut être jamais assuré qu'il soit bon, puisqu'il est toujours en sa puissance d'être mauvais quand il voudra. »

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Le texte propage alors cette haine contre ses ennemis et, en ce sens, il semble lui-même opposer et diviser. Mais il permet aussi d'agréger les colères pour rassembler ceux qui défendent la liberté et la justice.
Transition :
Si l'écrivain joue un rôle dans différents conflits, ce n'est donc pas seulement pour entretenir la flamme de la discorde. C'est aussi pour éclairer son lecteur. La raison peut se révéler, dans ce combat, aussi précieuse que la colère ou la haine.

II. Un espace de connaissances
A. Des traces du passé
Si le « je » est très présent dans les *Essais*, on y trouve également de nombreuses voix. Montaigne s'appuie volontiers sur des références antiques et son œuvre, loin d'être un monologue ininterrompu, devient un carrefour de langues et de cultures.
• Dans « Des cannibales » et « Des coches », il se nourrit ainsi des auteurs grecs ou latins pour éclairer les découvertes du XVI^e^ siècle. Il y a une forme d'humilité chez cet auteur qui confie également dans « Des cannibales » : « je voudrais que chacun écrivît ce qu'il sait, et autant qu'il en sait ».
• Ces liens sont aussi précieux parce qu'ils nous permettent d'aller à la rencontre de nouveaux auteurs. La littérature ne cesse alors d'ouvrir des portes menant vers de nouvelles œuvres, de nouvelles pensées et de nouveaux styles. Comme l'affirme Pierre Michon dans *Trois auteurs*, « si la culture a un sens, elle est ce salut fraternel aux mânes des grands morts ».

B. Éclairer le présent
Même si elle est faite d'échos, la littérature ne s'enferme pas dans un entre-soi qui la couperait du monde qui l'entoure. Les connaissances que renferme l'œuvre littéraire permettent aussi d'éclairer le présent ou l'avenir.
• Montaigne s'appuie ainsi sur des sources précises et tire profit de ses propres expériences pour inviter son lecteur à observer d'un œil neuf ces peuples éloignés.
• De même, les auteurs des Lumières invitent leurs lecteurs à fortifier leur esprit critique. Dans le *Dictionnaire philosophique*, Voltaire formule par exemple ce conseil : « Il ne tient qu'à vous d'apprendre à penser ; vous êtes né avec de l'esprit ». Ce n'est pas en vain que les Lumières défendent les vertus de la raison : les philosophes espèrent construire une société plus juste pour rassembler les hommes.
Transition :
La littérature a alors bel et bien pour fonction de rassembler les Hommes quand d'autres tentent de les diviser. Elle peut aussi donner lieu à de surprenants échanges.

III. Échanges
A. Dialogues
Montaigne n'agit pas en professeur dans ses *Essais*. Loin de se livrer à un monologue rigoureux et pédant, il progresse « par sauts et gambades ».
• Feignant de congédier son lecteur au début de l'œuvre, il le sollicite en réalité à de nombreuses reprises, notamment lorsqu'il pose des questions rhétoriques. Pris à témoin, le lecteur est invité à confirmer les propos de l'auteur, comme dans « Des coches » : « Notre monde vient d'en trouver un autre (et qui nous garantit que c'est le dernier [...] ?) » Montaigne peut même utiliser le « vous », comme il le fait au début de ce chapitre : « Me demandez-vous [par exemple] d'où vient la coutume de bénir ceux qui éternuent ? ».
• De nombreux critiques ont ainsi souligné que l'œuvre littéraire est une « œuvre ouverte », comme l'affirme par exemple Umberto Eco. Le lecteur n'est pas seulement le destinataire de l'œuvre : il est un acteur essentiel et Montaigne compte également sur cette rencontre pour que vivent ses *Essais*.

B. Du « je » au « nous »
Tout en reposant sur une matière personnelle, l'œuvre peut acquérir une dimension universelle.
• Le « je » de Montaigne nous ramène souvent vers un « nous » qui traverse les époques et les pays. Montaigne tire ainsi des leçons générales en observant le comportement de ceux qui passent injustement pour des « barbares », en donnant par exemple pour modèle la fermeté du roi Cuauhtémoc.
• L'humaniste, comme le philosophe des Lumières, a donc « des frères depuis Pékin jusqu'à la Cayenne, et il compte tous les sages pour ses frères », pour reprendre les mots de Voltaire dans son *Dictionnaire philosophique*.

Conclusion
En somme, si la littérature n'est pas toujours une terre pacifiée, elle reste propice aux rencontres. Non seulement la culture peut rassembler, mais les spécificités du texte littéraire nous permettent bien souvent d'aller à la rencontre d'œuvres ouvertes et universelles. Ces *Essais* écrits au XVI^e^ siècle n'ont donc pas fini d'attirer de nouveaux lecteurs, comme le prouve du reste le récent succès d'*Un été avec Montaigne* d'Antoine Compagnon.

Ce qu'il ne faut pas faire
Oublier de montrer que les rencontres peuvent être celles des auteurs et de leurs lecteurs.

REPÈRES

Les genres argumentatifs.

APOLOGIE
Désigne, en grec, le discours prononcé pour défendre quelqu'un. Par extension, tout discours qui vise à justifier ou à glorifier une personne ou une doctrine. Il appartient alors au vocabulaire de l'éloge et s'oppose au blâme. Les *Lettres philosophiques* de Voltaire, par exemple, sont une apologie du régime parlementaire anglais.

CONTROVERSE
Discussion argumentée, contestant une opinion, un problème, un phénomène ou un fait, notamment religieux. La controverse de Valladolid (1550-1551) porte sur la légitimité de la colonisation de l'Amérique par les Espagnols. Jean-Claude Carrière en a fait une pièce de théâtre en 1992.

CRITIQUE
Au sens littéraire, activité qui essaie de comprendre le fonctionnement et le sens de l'œuvre d'art, plus particulièrement littéraire. À partir du XIX^e^ siècle, la critique est devenue un genre littéraire à part entière, dont les grands noms sont Sainte-Beuve, Proust (*Contre Sainte-Beuve, 1954*), Paul Valéry (*Variété, 1924-1944*) ou encore Roland Barthes (*Essais critiques, 1964*).

ESSAI
Texte en prose de longueur variable qui analyse librement un sujet moral, philosophique ou littéraire. Le genre et le nom ont été inventés par Montaigne, imitant des traités philosophiques de Sénèque. Le genre trouve son plein épanouissement au XX^e^ siècle, avec une floraison d'essais critiques et philosophiques.

MANIFESTE
Déclaration écrite, publique et solennelle, dans laquelle une entité politique, un artiste ou un groupe d'artistes expose une décision, une position, une conception ou un programme, artistique ou non. Exemple : André Breton, le *Manifeste du surréalisme*, 1924.

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Jean de La Fontaine, *Fables* (VII-XI)

Après avoir publié en 1664 ses *Contes et nouvelles en vers*, Jean de La Fontaine se fait remarquer en 1668 grâce à ses *Fables choisies*. Le succès de ce premier ensemble dédié au dauphin, le fils aîné de Louis XIV, est tel qu'il pousse La Fontaine à écrire de nouveaux poèmes. Dix ans plus tard, il offre à ses lecteurs son *Second recueil de fables*, qui correspond à l'ensemble qui s'étend désormais du livre VII au livre XI des *Fables*. En s'inspirant de nombreux modèles, il reste fidèle aux principes du classicisme : *placere* et *docere*. La fable reste plaisante, mais elle doit également proposer différents enseignements au lecteur.

I. Plaire

Jean de La Fontaine par Hyacinthe Rigaud.

A. Varier

• Dans son avertissement, La Fontaine annonce qu'il entend bien « remplir de plus de variété [son] ouvrage ». L'auteur veille en effet à **ne pas lasser** ses lecteurs. Pour nous offrir « des choses agréables », La Fontaine s'appuie sur **des sources très variées**. Il précise lui-même qu'il s'inspire souvent de « Pilpay, sage indien ». C'est notamment le cas dans « La Souris métamorphosée en fille », qui nous permet de rencontrer « un bramin ». Mais il continue à s'appuyer sur **des auteurs antiques**, comme Phèdre ou Ésope. Il ne néglige pas non plus **les écrivains plus récents**. La fable intitulée « La Laitière et le Pot au lait » est ainsi vraisemblablement inspirée par Bonaventure des Périers.

• En outre, certaines fables sont courtes, comme « La Forêt et le Bûcheron », tandis que d'autres brillent par leur longueur, comme « L'Homme et la Couleuvre ». À l'intérieur même des fables, **l'hétérométrie** nous permet de passer d'un vers long à un vers court. La Fontaine utilise également des textes enchâssés lorsqu'un personnage de la fable raconte une autre fable : dans « Le Berger et le Roi », l'ermite propose ainsi un apologue au berger pour l'éclairer sur les dangers qui le menacent.

B. Surprendre

• Le lecteur est donc souvent surpris en lisant ces fables. Parce qu'il entend **faire preuve d'esprit**, La Fontaine fuit les lourdes démonstrations. Le fabuliste préfère **ménager ses effets**. Il imagine ainsi de véritables chutes. « L'Ours et l'Amateur des jardins », fable inspirée de Pilpay, commence par une étonnante rencontre entre « un ours montagnard, ours à demi léché » et un « vieillard ». Rapidement, « les voilà bons amis » et la fable pourrait célébrer les vertus de la différence, de la tolérance et de l'amitié. C'est sans compter sur la fin pour le moins brutale. Désirant chasser une mouche posée sur le bout du nez du vieillard endormi, l'ours :

Vous empoigne un pavé, le lance avec roideur,
Casse la tête à l'homme en écrasant la mouche,
Et non moins bon archer que mauvais raisonneur :
Roide mort étendu sur la place il le couche.

• Cette violence ne doit cependant pas nous faire oublier que le fabuliste cherche aussi, bien souvent, à **divertir son lecteur**. Il écrit ainsi, pour conclure « Le pouvoir des fables » :

Le monde est vieux, dit-on : je le crois, cependant
Il le faut amuser encor comme un enfant.

II. Dénoncer

A. « Écoutez, humains »

• La Fontaine entend ainsi capter l'attention du lecteur pour mieux le **faire réfléchir**. Il ne cache pas que les animaux représentés dans

PARCOURS

Imagination et pensée au XVII^e siècle.

L'« imagination » vient du latin « imaginatio » signifiant « image, vision », sens plus spécifiquement employé pour l'image d'un rêve. Par extension, le mot désigne la capacité à inventer des images et des idées. Les auteurs du siècle classique s'interrogent sur la façon dont l'imagination peut nous aider à penser.

L'ESTHÉTIQUE CLASSIQUE

Le XVII^e siècle est marqué par le triomphe de l'ordre (littéraire, culturel, artistique, architectural, politique) et s'impose comme le règne de la raison et de la morale. Mais il ne s'agit pas d'être austère : les auteurs classiques s'emparent du mot d'ordre d'Horace qui invite l'auteur à plaire et instruire, *placere* et *docere*. Se met en place l'idéal de l'« honnête homme » qui est élégant, spirituel, courtois, cultivé, aisé. Il représente l'aisance, le tact, la facilité, le naturel. Il incarne la sagesse tant dans sa vie que dans son amour.

LES GRANDS MORALISTES

Tout une littérature des idées à visée moralisatrice se développe pendant le siècle classique, comme *Les Mémoires* du Cardinal de Retz, *Les Maximes* de La Rochefoucauld, les *Lettres* de M^me^ de Sévigné. Les moralistes réfléchissent à l'articulation entre imagination et pensée. L'imagination est parfois condamnée comme source d'erreurs, mais c'est également par elle que l'on parvient à persuader son lecteur et à l'intéresser. Comment faire réfléchir en se dispensant des atouts de la narration ? M^me^ de Sévigné a par exemple recours au procédé de l'anecdote pour mettre en place le récit du procès Fouquet, et La Bruyère dresse des

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

les fables permettent avant tout de dénoncer les défauts des êtres humains. La démonstration est parfois implicite mais le fabuliste peut également rendre le parallèle encore plus évident, comme il le fait au début de « L'Homme et la Couleuvre » :

À ces mots, l'animal pervers
(C'est le serpent que je veux dire,
Et non l'homme : on pourrait aisément s'y tromper)
À ces mots, le serpent, se laissant attraper,
Est pris, mis en un sac.

• Le lecteur, tout en étant séduit par les fables, n'est donc pas ménagé. Il découvre dans ces apologues une longue liste de **défauts propres à l'espèce humaine**. La Fontaine s'en prend ainsi à l'orgueil dans « Le Coche et la Mouche », à la lâcheté dans « Le Berger et son troupeau » ou encore à l'avarice dans « L'Enfouisseur et son compère ».

B. Les pièges de la cour

• Une cible retient particulièrement l'attention du fabuliste : la cour. La Fontaine écrit à ce propos dans « Les Obsèques de la lionne » :

Je définis la cour un pays où les gens
Tristes, gais, prêts à tout, à tout indifférents,
Sont ce qu'il plaît au prince, ou s'ils ne peuvent l'être,
Tâchent au moins de le paraître,
Peuple caméléon, peuple singe du maître.

La cour est **l'espace du paraître et du faux**, et les flatteurs y règnent en maîtres. Les plus faibles et les plus naïfs y survivent rarement, comme nous le rappelle l'auteur dans « Les Animaux malades de la peste ».

• Les fables visent également **les plus puissants**. Le lion, symbole du pouvoir royal, s'illustre souvent par sa crédulité ou sa violence. La Fontaine met un roi en scène dans « Le Berger et le Roi » : le berger, devenu juge, n'est pas protégé par ses talents et sa probité, et « le prince » finit par faire preuve d'injustice et d'ingratitude en l'accusant.

III. Instruire

A. Le pouvoir des fables

• Les fables permettent en somme **d'allier légèreté et gravité**. Les morales sont parfois développées, parfois particulièrement courtes, comme lorsqu'il s'agit d'achever « L'Âne et le Chien » : « Je conclus qu'il faut qu'on s'entr'aide. » La morale peut même être implicite.

• « Le Pouvoir des fables » n'est donc pas négligeable, comme le montre bien la fable qui possède ce titre. Un orateur athénien tente de mobiliser toute son éloquence pour toucher son public, en vain. Il suffit pourtant qu'il prenne « un autre tour » et **emprunte un détour pour être entendu**. Le fabuliste célèbre alors les charmes et les pouvoirs de l'apologue :

Nous sommes tous d'Athènes en ce point ; et moi-même,
Au moment que je fais cette moralité,
Si Peau d'âne m'était conté,
J'y prendrais un plaisir extrême.

B. Le trésor des fables

• Si le fabuliste est souvent critique lorsqu'il évoque les défauts des êtres humains, il offre aussi **des modèles** en guise de contrepoints. La Fontaine défend souvent l'idée qu'il faut savoir **faire preuve de mesure**. C'est ce que découvrent les personnages de la fable intitulée « Les Souhaits ». Disposant de trois souhaits, ils commencent par demander « l'abondance », avant de réaliser que cette dernière leur apporte bien des tracas. Ils préfèrent alors, en guise de deuxième souhait, demander « la médiocrité », c'est-à-dire le juste milieu. La fin de la fable fait l'éloge de la sagesse :

Ils demandèrent la sagesse ;
C'est un trésor qui n'embarrasse point.

« Rien de trop », conseille encore une fable du livre IX qui préconise d'agir « modérément », même si c'est souvent difficile pour l'Homme.

• La Fontaine invite également à **faire preuve de philosophie face à la mort**. C'est la leçon de « La Mort et le Mourant » :

La mort avait raison. Je voudrais qu'à cet âge
On sortît de la vie ainsi que d'un banquet,
Remerciant son hôte, et qu'on fit son paquet ;
Car de combien peut-on retarder le voyage ?

UN ARTICLE DU *MONDE* À CONSULTER

• « La science-fiction aborde des enjeux planétaires » : entretien avec trois maîtres de la SF p. 79-81
(Elisa Thévenet, *Le Monde* daté du 26.05.2019)

PARCOURS

portraits hauts en couleur des personnages dont il fait la satire.

LE GENRE ROMANESQUE

Les romans accordent une large place à la fiction mais ne peuvent se passer d'une part réflexive qui, par sa portée morale, ne fait qu'accroître la densité de l'imaginaire. *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé, roman sentimental, s'inspire des romans de chevalerie mais envisage toute une réflexion sur les expériences du cœur (passion, ignorance, indécision, mépris). *Le Roman comique*, qui tourne en dérision le roman pastoral, est l'histoire d'une troupe de théâtre ambulante qui mêle aventures chevaleresques, nouvelles enchâssées, histoires d'amour, récit de la vie des comédiens. Scarron propose de nombreuses réflexions sur l'art du théâtre, sur la conception du personnage romanesque, sur l'écriture, sur les mœurs de son siècle.

LES COURANTS DE PENSÉE AU XVII^e SIÈCLE

• Le courant précieux se manifeste au cours des années 1650-1660 et se distingue de tout ce qui incarne la vulgarité en visant le raffinement de sa personne, de ses sentiments, de ses actes, de son langage, le goût de la distinction. Quelques noms à retenir : Scarron, Voiture, M^lle de Scudéry, M^me de Sévigné, M^me de Lafayette.

• Le courant libertin tend à se libérer du poids de la religion et de ses dogmes pour donner à l'existence humaine un sens uniquement terrestre. On distingue le libertinage philosophique, avec notamment La Mothe le Vayer et Gassendi, du libertinage de mœurs, encore appelé libertinage mondain (par exemple, le cardinal de Retz, Saint-Évremond).

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Dissertation :
L'imagination est-elle une arme utile pour défendre des idées ?

Vous répondrez à cette question en vous appuyant sur les Fables *(VII-XI) de Jean de La Fontaine ainsi que sur des lectures personnelles.*

Introduction

Allégorie de la rhétorique par Hans Sebald Beham.

Analyse du sujet :
Dans ses *Pensées*, Pascal présente l'imagination comme une « superbe puissance ennemie de la raison » dont il convient de se méfier. Force est pourtant de constater qu'en littérature, l'imagination est un outil dont il est difficile de se passer. Est-elle pour autant une arme réellement utile lorsqu'il s'agit de défendre des idées ? La Fontaine semble lui accorder un rôle important dans ses *Fables* et bien d'autres écrivains font rimer imagination et argumentation. Il s'agit donc de comprendre en quoi l'imagination, loin de nuire au travail de la raison et au débat d'idées, peut se révéler particulièrement précieuse.

Annonce du plan :
Certes, comme nous le noterons pour commencer, elle n'est pas toujours nécessaire. Reste que nous soulignerons ensuite qu'elle propose des détours souvent salutaires et qu'elle offre un rôle bien particulier au lecteur.

Le plan développé

I. Une arme parfois secondaire

A. Des attaques directes

Certains préfèrent accorder un rôle secondaire à l'imagination pour exposer plus clairement leurs idées, comme l'indiquent de nombreuses lettres ouvertes.

• Ainsi, dans un célèbre article publié à la une du journal *L'Aurore* le 13 janvier 1898, Émile Zola cherche à exposer aussi nettement que possible « la vérité [...] sur le procès et sur la condamnation de Dreyfus ». Il finit, en guise de conclusion, par une longue anaphore de « J'accuse », dans laquelle il met nommément en cause des personnalités importantes. La lettre ouverte prend alors des accents polémiques.

• Elle rappelle sur ce point certains pamphlets, comme *Napoléon le Petit* de Victor Hugo. Sans être tout à fait absente, l'imagination semble alors passer au second plan : elle s'efface derrière des attaques plus frontales.

B. Des vertus didactiques ?

Les auteurs peuvent également se montrer méfiants à l'égard du pouvoir didactique des fables.

• L'imagination vient selon Rousseau brouiller le message du texte au lieu de le servir. C'est ainsi que certains enfants en viennent, d'après lui, à ne pas comprendre les fables. Il écrit ainsi dans *L'Émile* : « quand ils sont en état d'en faire l'application, ils en font presque toujours une contraire à l'intention de l'auteur ». Rousseau affirme par exemple que les enfants s'identifient volontiers au renard dans « Le Corbeau et le Renard » : la fable leur apprendrait alors à tromper et à railler.

• Il est donc parfois plus utile d'exposer directement des idées ou des connaissances. C'est aussi dans cet esprit que Diderot et D'Alembert ont œuvré pour rassembler les connaissances de leur époque dans *L'Encyclopédie*.

Transition :
S'il n'est pas toujours nécessaire de passer par les chemins de l'imagination pour défendre des idées, cette dernière n'en demeure pas moins utile. Elle nous offre en effet de surprenants détours.

II. L'art du détour

A. Des chemins étonnants

Les *Fables* de La Fontaine ne sont pas dépourvues d'une certaine fantaisie. L'écrivain veut en effet charmer et surprendre son lecteur.

EXTRAIT CLÉ

L'imagination « maîtresse d'erreur et de fausseté ».

« C'est cette partie dominante dans l'homme, cette maîtresse d'erreur et de fausseté, et d'autant plus fourbe qu'elle ne l'est pas toujours, car elle serait règle infaillible de vérité si elle l'était infaillible du mensonge. Mais étant le plus souvent fausse, elle ne donne aucune marque de sa qualité, marquant du même caractère le vrai et le faux. [...]

Cette superbe puissance ennemie de la raison, qui se plaît à la contrôler et à la dominer, pour montrer combien elle peut en toutes choses, a établi dans l'homme une seconde nature. Elle a ses heureux, ses malheureux, ses sains, ses malades, ses riches, ses pauvres. Elle fait croire, douter, nier la raison. Elle suspend les sens, elle les fait sentir. [...]

Elle ne peut rendre sages les fous, mais elle les rend heureux, à l'envi de la raison, qui ne peut rendre ses amis que misérables, l'une les couvrant de gloire, l'autre de honte.

[...] Le plus grand philosophe du monde sur une planche plus large qu'il ne faut, s'il y a au-dessous un précipice, quoique sa raison le convainque de sa sûreté, son imagination prévaudra. Plusieurs n'en sauraient soutenir la pensée sans pâlir et suer. [...] Le ton de voix impose aux plus sages et change un discours et un poème de force. L'affection ou la haine changent la justice de face. Et combien un avocat bien payé par avance trouve-t-il plus juste la cause qu'il plaide ! Combien son geste hardi la fait-il paraître meilleure aux juges dupés par cette apparence ! Plaisante raison qu'un vent manie et à tout sens ! » (Blaise Pascal, *Pensées*, « Vanité »)

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

• Au lieu de proposer une argumentation directe, il emprunte des chemins détournés, comme il l'explique dans « Le Pouvoir des fables ». Au début de cette fable, il commence par interroger M. de Barillon, un ambassadeur à qui la fable est dédiée : « Vous puis-je offrir mes vers et leurs grâces légères ? ».
• Fidèle à l'esthétique classique, La Fontaine n'oublie pas qu'il lui faut plaire pour transmettre efficacement ses idées. Il s'attache donc à divertir son lecteur par des situations étonnantes, des renversements surprenants et des formules marquantes.
• Voltaire ne procède pas autrement dans son *Dictionnaire philosophique*. Pour ne pas lasser son lecteur, il préfère volontiers les dialogues pleins de vivacité aux longs exposés, comme le prouve notamment l'article « Liberté de penser ».

B. Des finalités sérieuses

Dans la préface publiée en 1668, La Fontaine nous met cependant en garde : « Ces badineries ne sont telles qu'en apparence, car dans le fond elles portent un sens très solide. »
• Le fabuliste peut en effet traiter des matières graves et sérieuses. Il s'intéresse à des questions politiques et peut même s'aventurer sur le terrain de la philosophie et répondre à Descartes, comme il le fait notamment dans son « Discours à Madame de la Sablière ». L'imagination n'exclut donc ni la raison, ni l'argumentation.
• Elle est d'autant plus efficace qu'elle touche plus facilement ceux qu'elle vise. C'est d'ailleurs, pour Molière, l'une des vertus de la comédie, comme il l'explique dans la préface de *Tartuffe*. Par le rire, la comédie permet de « corriger les vices des hommes ».
• De même, la science-fiction nous éloigne du monde qui nous entoure pour mieux l'éclairer. Ces voyages imaginaires sont souvent l'occasion de réflexions profondes, comme le prouvent par exemple les romans d'Alain Damasio.

Transition :

En somme, loin de lui nuire, l'imagination peut parfois renforcer l'argumentation. Elle sollicite aussi l'attention du lecteur en l'invitant à participer activement au débat d'idées.

Ce qu'il ne faut pas faire

Oublier de proposer quelques citations de l'œuvre et des textes étudiés.

III. Le travail du lecteur

A. Jeux de masques

La Fontaine sait qu'il est parfois risqué de critiquer les puissants, comme il le rappelle dans « L'homme et la Couleuvre » :

On en use ainsi chez les grands.
La raison les offense [...]
Mais que faut-il donc faire ?
Parler de loin ; ou bien se taire.

• Au XVII^e^ siècle, l'écrivain doit en effet composer avec un pouvoir royal et un pouvoir religieux qui n'entendent pas être contredits. Il lui faut donc « parler de loin » en tirant profit des pouvoirs de l'apologue.
• Cyrano de Bergerac, dans *Les États et empires du soleil*, imagine ainsi en 1662 un « parlement des oiseaux ». Une perdrix s'en prend aux Hommes pour condamner leur orgueil et va jusqu'à se moquer de la prière. Il est ici plus prudent de faire parler un oiseau.

B. Un rôle actif

C'est alors au lecteur qu'il revient de construire le sens de l'œuvre.
• C'est le cas dans les *Fables* de La Fontaine. L'auteur ne nous annonce-t-il pas, dans « Le Rat et l'Huître », que « cette fable contient plus d'un enseignement » ? Une seule et même fable peut ainsi être lue comme un récit divertissant, comme la critique d'une époque ou encore comme une méditation universelle.
• C'est également ce qui a fait le succès des *Contes* de Perrault qui appellent aussi bien des lectures morales que des interprétations politiques ou des théories psychanalytiques.

Conclusion

En somme, si l'imagination n'est pas toujours nécessaire, elle se révèle souvent précieuse lorsqu'il s'agit de défendre des idées. Elle est d'autant plus utile au XVII^e^ siècle qu'elle permet de s'exprimer plus librement. En invitant le lecteur à participer activement à la construction du sens, l'œuvre mêle légèreté et profondeur, fantaisie et gravité. On comprend dès lors le succès des *Fables* de La Fontaine. Ces « légères peintures » ont encore beaucoup à nous apprendre et elles continuent à nous surprendre, comme l'a par exemple prouvé l'adaptation proposée par la Comédie-Française en 2004.

CITATIONS

LE POINT DE VUE ESTHÉTIQUE DE LA FONTAINE

• « Platon, ayant banni Homère de sa république, y a donné à Ésope une place très honorable. Il souhaite que les enfants sucent ces fables avec le lait, il recommande aux nourrices de les leur apprendre ; car on ne saurait s'accoutumer de trop bonne heure à la sagesse et à la vertu. » (*Fables*, préface, 1668)

• « Le Singe avait raison. Ce n'est pas sur l'habit / Que la diversité me plaît ; c'est dans l'esprit : / L'une fournit toujours des choses agréables ; / L'autre, en moins d'un moment, lasse les regardants. » (« Le Singe et le Léopard »)

• « Je hais les pièces d'éloquence / Hors de leur place, et qui n'ont point de fin. » (« L'Écolier, le Pédant et le Maître d'un jardin »)

ÉCLAIRAGE

« Les livres les plus utiles sont ceux dont les lecteurs font eux-mêmes la moitié ; ils étendent les pensées dont on leur présente le germe ; ils corrigent ce qui leur semble défectueux, et fortifient par leurs réflexions ce qui leur paraît faible ». (Voltaire, préface du *Dictionnaire philosophique*, 1764)

REPÈRE

LE BLÂME

Les procédés les plus couramment utilisés pour blâmer sont :
– un vocabulaire péjoratif ;
– des figures par amplification (hyperbole) ou par opposition (antithèse) des répétitions (anaphore, accumulation...) qui accentuent la réprobation, exagèrent la critique ;
– des métaphores et des comparaisons dépréciatives ;
– une ponctuation expressive, des phrases de type exclamatif ou interrogatif qui traduisent, par exemple, la colère et l'indignation du locuteur.

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Montesquieu, *Lettres persanes*

C'est en Hollande que les *Lettres persanes* paraissent pour la première fois en 1721. Le succès ne se fait pas attendre et, même si l'ouvrage est publié anonymement, il permet rapidement à Montesquieu, alors magistrat, de devenir un écrivain reconnu. Si ce roman épistolaire a tant marqué les esprits, c'est qu'il parvient à utiliser le regard des Persans pour faire la satire de la société française. Derrière la légèreté, se cache aussi une réflexion profonde sur le pouvoir, la liberté ou la vertu.

I. Le cadre du roman

Montesquieu d'après la médaille de Jacques-Antoine Dassier.

A. Un auteur dans l'ombre

• L'auteur affirme, dans l'introduction de l'ouvrage, préférer rester dans l'ombre. « C'est assez des défauts de l'ouvrage, ajoute-t-il, sans que je présente encore à la critique ceux de ma personne. »

• Certes, il s'agit pour Montesquieu de **se protéger**, mais cette mise en retrait a aussi pour but de renforcer **la vraisemblance de la fiction**. Pour cela, il va jusqu'à abandonner son statut d'auteur : il ne ferait ici « que l'office du traducteur ». Il soutient que ces lettres sont réelles : « Les Persans qui écrivent ici étaient logés avec moi ; nous passions notre vie ensemble. » Les lecteurs ne sont pas dupes car ce **dispositif romanesque** n'a rien d'étonnant au XVIIIe siècle.

B. Des Persans en pleine lumière

• Le talent de Montesquieu lui permet d'offrir à chacun de ses personnages **une histoire et une voix bien particulières**. De l'aveu même d'Usbek, « Rica jouit d'une santé parfaite : la force de sa constitution, sa jeunesse et sa gaieté naturelle le mettent au-dessus de toutes les épreuves » (lettre XXVII). À l'inverse, Usbek se présente comme un personnage en proie « à des réflexions qui deviennent tous les jours plus tristes ».

• Montesquieu utilise différents artifices pour rendre cette histoire vraisemblable. Les indices d'énonciation jouent par exemple un rôle important. La première lettre est ainsi écrite « le 15 de la lune de Saphar 1711 ». L'auteur fait en partie référence au calendrier utilisé par les Persans et il séduit le lecteur français grâce à **une forme d'exotisme**. L'année permet tout de même d'avoir **quelques points de repère** plus clairs, d'autant que le roman évoque **des événements historiques** comme la mort de Louis XIV dans la lettre XCII, ou encore le système de Law dans la lettre CXXXVIII.

II. Un regard perçant

A. Une satire plaisante

• Soigneusement caché sous le masque de ces personnages persans, l'auteur peut donc, à son aise, **s'attaquer à la société de son temps**.

PARCOURS

Le regard éloigné.

L'anthropologue Claude Lévi-Strauss publie en 1983 un ouvrage intitulé *Le Regard éloigné*. Il y explicite sa démarche qui consiste à observer des cultures très différentes de la sienne. Il prend ainsi de la distance par rapport à sa propre culture pour pouvoir mieux l'envisager. Cette démarche permet d'éviter l'ethnocentrisme, qui consiste à tout analyser à l'aune de sa propre culture.

REGARD SUR LA DIVERSITÉ DES CULTURES

Pour Claude Lévi-Strauss, le genre humain est unique dans sa constitution naturelle mais pluriel, divers dans sa culture par nécessité géographique, par besoin de se différencier, de s'émanciper et de rencontrer l'autre : « [...] à côté des différences dues à l'isolement, il y a celles, tout aussi importantes, dues à la proximité : désir de s'opposer, de se distinguer, d'être soi. » (*Race et Histoire*, 1952)

LES DÉTOURS LITTÉRAIRES

Les écrivains utilisent ainsi des détours pour prendre de la distance par rapport à leur société et inviter le lecteur à voir les choses différemment. Ils peuvent utiliser l'ironie, qui consiste souvent à emprunter momentanément le discours de quelqu'un d'autre pour mieux s'en moquer et en montrer l'absurdité, comme le fait par exemple Voltaire dans *Candide*. Ils imaginent également des voyages fictifs mettant en scène des personnages confrontés à l'altérité. Dans *L'Ingénu* (1767), Voltaire utilise ainsi le regard faussement naïf d'un huron amené à voyager en France pour mieux critiquer à travers ses déboires les défaillances politiques et religieuses de son époque.

VOYAGES ET RETOUR SUR SOI

Les voyages permettent également de se retrouver avec soi-même pour mieux se comprendre, pour faire un point sur sa propre vie. On peut ainsi penser à Sylvain Tesson et aux mois passés dans le Grand Nord à vivre dans sa cabane (*Dans les forêts de Sibérie*, 2011) ou à Vassili Golovanov qui entreprend plusieurs expéditions à la rencontre des Nénets sur l'île de Kolgouev (*Éloge des voyages insensés*, 2008). Le voyage transforme ainsi celui qui l'effectue, comme le rappelle Nicolas Bouvier dans *L'Usage du monde* (1963) : « Un voyage se passe de motifs. Il ne tarde pas à prouver qu'il se suffit à lui-même. On croit qu'on va faire un voyage, mais bientôt c'est le voyage qui vous fait, ou vous défait. »

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Dans de nombreuses lettres, les Persans font part de leur étonnement. « Voilà des bizarreries [...] qu'on ne voit point dans notre Perse », conclut par exemple Rica à la fin de la lettre LXXIII consacrée à l'Académie française. Les personnages ont souvent l'impression d'assister à **« un grand spectacle »** (lettre XXIII). Le roman propose ainsi un renversement : ce sont les Européens qui sont considérés comme des « barbares » par les personnages qui vivent en Perse, comme l'écrit Zachi dans la lettre III.

• Le terrain est donc propice à **la satire**. L'étonnement des Persans permet à l'auteur de s'attaquer à différentes cibles, en les tournant en ridicule. Le romancier ne s'intéresse alors pas à des individus bien précis mais à **des catégories**. C'est ce qui le conduit à se livrer à de nombreuses généralisations, comme dans la lettre LXVI : « La fureur de la plupart des Français, c'est d'avoir de l'esprit ; et la fureur de ceux qui veulent avoir de l'esprit, c'est de faire des livres. » Le voyage des Persans est l'occasion d'évoquer aussi bien le fonctionnement de la justice (lettre LXVIII) que le jeu (lettre LVI) ou encore le théâtre (lettre XXVIII).

B. Des critiques acérées

• La légèreté de certaines lettres n'exclut toutefois pas la réflexion, et Montesquieu montre que le roman, encore méprisé à cette époque, peut s'attaquer à des matières aussi sérieuses que **la politique** ou **la religion**.

• Dans la lettre XXIV, Rica présente ainsi Louis XIV comme « un grand magicien » qui « exerce son empire sur l'esprit même de ses sujets ». Usbek se livre par ailleurs à des réflexions plus théoriques sur les types de gouvernement.

• La religion est également au centre de bien des lettres. Montesquieu utilise ses personnages pour souligner les contradictions et **l'hypocrisie** de ceux qui défendent avec vigueur certains principes tout en manquant eux-mêmes de morale. Ce n'est pas à la religion que s'en prend Montesquieu, mais à ceux qui l'utilisent à leur profit ou qui oublient qu'elle doit avant tout unir les hommes.

III. Entre lucidité et aveuglement

A. Un personnage éclairé

• Usbek semble le personnage idéal pour défendre **des principes chers aux Lumières**. Il fait ainsi figure de sage pour d'autres Persans qui l'interrogent et s'en remettent à son opinion. C'est ce que démontre notamment la lettre X écrite par « Mirza à son ami Usbek », où Mirza l'interroge sur la vertu et la justice. Dans un souci didactique, Usbek développe alors **l'histoire des Troglodytes** car « il y a certaines vérités qu'il ne suffit pas de persuader, mais qu'il faut encore faire sentir ».

• Pour ne pas nuire à la vraisemblance de son récit, Montesquieu veille à ce que son personnage reste fidèle à sa religion. C'est ainsi que, dans la lettre XVII, Usbek fait part au « Mollak Méhémet-Ali » de ses doutes et s'en remet à lui. Ces interrogations, auxquelles le « mollak » répond avec sévérité, sont précieuses pour Montesquieu. Même si elles paraissent parfois timides, elles illustrent **le travail de la raison et de l'esprit critique**.

B. Un despote

• Le tour de force de Montesquieu, c'est pourtant d'avoir réussi à imaginer un personnage **à la fois lucide et aveuglé**. Le regard qu'Usbek pose sur le monde est ainsi marqué par la jalousie et le **despotisme**. En effet, son sérail n'est pas fait pour la liberté, comme le rappelle Usbek à Ibben dans la lettre XXXIV. Au contraire, « tout s'y ressent de la subordination et du devoir ». Éloigné de ses nombreuses épouses, Usbek est d'ailleurs dévoré par une « violente jalousie », comme il l'avoue à Zachi dans la lettre XX.

• Montesquieu tire profit **des particularités du roman épistolaire** pour enrichir son intrigue : des personnages mentent et certaines lettres n'atteignent pas leur destinataire. Alors qu'il avait écrit au grand Eunuque pour lui ordonner de semer « la crainte et la terreur » dans le sérail, Usbek découvre par exemple que ce dernier est mort et que son remplaçant n'a pas daigné ouvrir cette lettre. Sa réplique n'en est que plus **violente**.

• Usbek, qui prônait la douceur et la justice, agit donc comme un despote. Montesquieu démontre toutefois que cette attitude est vouée à l'échec. Loin de s'apaiser, le sérail sombre dans une forme de chaos. Et c'est finalement celle qui semblait au-dessus de tout soupçon qui s'élève contre Usbek avant de mourir. « Oui, je t'ai trompé », affirme ainsi Roxane avant d'ajouter : « j'ai pu vivre dans la servitude ; mais j'ai toujours été libre ». C'est finalement ce **cri de révolte** qui a le dernier mot puisque les Lettres persanes s'achèvent sur cette lettre.

UN ARTICLE DU *MONDE* À CONSULTER

• **La vie littéraire chez Montesquieu** p. 81-83
(Émile Henriot, *Le Monde* daté du 06.10.1954)

CITATIONS

« [...] j'employai le reste de ma jeunesse à voyager. [...] En sorte que le plus grand profit que j'en retirais était que, voyant plusieurs choses qui, bien qu'elles nous semblent fort extravagantes et ridicules, ne laissent pas d'être communément reçues et approuvées par d'autres grands peuples, j'apprenais à ne rien croire trop fermement de ce qui ne m'avait été persuadé que par l'exemple et par la coutume. » (René Descartes, *Discours de la méthode*, 1637)

« Il n'y a rien de barbare et de sauvage en ce peuple, à ce qu'on m'en a rapporté, sinon que chacun appelle barbarie ce qui n'est pas conforme à ses usages ; à vrai dire, il semble que nous n'ayons d'autre critère de la vérité et de la raison que l'exemple et l'idée des opinions et des usages du pays où nous sommes. » (Montaigne, « Des cannibales », *Essais*, Livre I)

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Commentaire

Vous commenterez ce texte extrait des Lettres persanes *de Montesquieu.*

Usbek à Ibben
À Smyrne

Le roi de France est vieux. Nous n'avons point d'exemple dans nos histoires d'un monarque qui ait si longtemps régné. On dit qu'il possède à un très haut degré le talent de se faire obéir : il gouverne avec le même génie sa famille, sa cour, son état. On lui a souvent entendu dire que, de tous les gouvernements du monde, celui des Turcs ou celui de notre auguste sultan lui plairait le mieux, tant il fait cas de la politique orientale.

J'ai étudié son caractère et j'y ai trouvé des contradictions qu'il m'est impossible de résoudre. Par exemple : il a un ministre qui n'a que dix-huit ans, et une maîtresse qui en a quatre-vingts ; il aime sa religion, et il ne peut souffrir ceux qui disent qu'il la faut observer à la rigueur ; quoiqu'il fuie le tumulte des villes, et qu'il se communique peu, il n'est occupé, depuis le matin jusques au soir, qu'à faire parler de lui ; il aime les trophées et les victoires, mais il craint autant de voir un bon général à la tête de ses troupes qu'il aurait sujet de le craindre à la tête d'une armée ennemie. Il n'est, je crois, jamais arrivé qu'à lui d'être, en même temps, comblé de plus de richesse qu'un prince n'en saurait espérer, et accablé d'une pauvreté qu'un particulier ne pourrait soutenir.

Il aime à gratifier ceux qui le servent ; mais il paye aussi libéralement les assiduités ou plutôt l'oisiveté de ses courtisans, que les campagnes laborieuses de ses capitaines. Souvent il préfère un homme qui le déshabille, ou qui lui donne la serviette lorsqu'il se met à table, à un autre qui lui prend des villes ou lui gagne des batailles. Il ne croit pas que la grandeur souveraine doive être dans la distribution des grâces, et, sans examiner si celui qu'il comble de biens est homme de mérite, il croit que son choix va le rendre tel : aussi lui a-t-on vu donner une petite pension à un homme qui avait fui deux lieues, et un beau gouvernement à un autre qui en avait fui quatre.

Il est magnifique, surtout dans ses bâtiments : il y a plus de statues dans les jardins de son palais que de citoyens dans une grande ville. Sa garde est aussi forte que celle du prince devant qui les trônes se renversent. Ses armées sont aussi nombreuses ; ses ressources, aussi grandes ; et ses finances, aussi inépuisables.

De Paris, le 7 de la lune de Maharram, 1713

(Montesquieu, *Lettres persanes*, Lettre XXXVII, 1721)

Introduction

Statue de Voltaire, à Ferney.

Présentation de l'extrait :
Dès leur publication en 1721, les *Lettres persanes* de Montesquieu connaissent un succès retentissant. Rapidement, les rééditions et les traductions se succèdent, et les lecteurs se pressent pour découvrir cette étonnante suite de lettres. Montesquieu évoque de nombreux sujets dans ce roman polyphonique, des plus légers aux plus graves. Dans la lettre XXXVII, l'un des protagonistes nous offre ainsi un surprenant portrait de Louis XIV.

Problématique et annonce du plan :
Comment Montesquieu utilise-t-il le regard de son personnage pour se livrer à une redoutable critique ? Pour le comprendre, nous montrerons d'abord qu'il nous rappelle fréquemment que cette lettre, certes fictive, a été écrite par un Persan. C'est ce qui justifie l'étonnement du personnage, comme nous le soulignerons ensuite. Seulement, cette surprise n'est qu'une arme pour l'auteur car elle lui permet de dénoncer une série de travers.

Le plan développé

I. Un regard oriental

A. Le masque persan

Tout l'enjeu pour Usbek, qui est à Paris, est de raconter ce qu'il découvre à son ami qui se trouve à Smyrne. Les indications de temps et de lieu sont donc importantes.

• Montesquieu joue avec la date d'écriture de la lettre. La « lune de Maharram », qui correspond au mois de mars, renforce l'exotisme de la lettre tout en donnant l'impression que cette dernière est authentique.

• Pour autant, l'auteur conserve le système chrétien pour évoquer l'année. Il permet ainsi au lecteur de se repérer plus aisément dans cette chronologie, tout en éclairant l'identité de ce « roi de France » qui n'est pas nommé.

B. Comparaisons

Usbek raisonne en Persan dans cette lettre et il ne cesse de faire des comparaisons en tentant de s'appuyer sur ses repères habituels. Seulement, il est confronté à d'importantes difficultés.

• « Nous n'avons point d'exemple dans nos histoires d'un monarque qui ait si longtemps régné », constate-t-il par exemple devant la vieillesse du roi. Sa perplexité est telle qu'il en vient, en définitive, à ne pas trouver de point de comparaison.

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Transition :
Montesquieu nous permet donc d'observer la société française avec un œil nouveau. Force est de constater que, dans cette lettre, les efforts du personnage ne l'aident pas à y voir plus clair.

II. Un regard étonné

A. Un personnage naïf

Usbek fait parfois figure de sage dans les *Lettres persanes*. Il arrive ainsi qu'on l'interroge, qu'on lui demande conseil ou qu'on attende de lui certains éclaircissements. Reste que le personnage ne peut ici que formuler des observations tout en avouant son ignorance.

• Les tournures qu'il emploie indiquent bien qu'il n'avance pas sur un terrain solide. Il s'en remet même à un « on » particulièrement vague, comme lorsqu'il écrit du roi : « On dit qu'il possède à un très haut degré le talent de se faire obéir ». Ces « on dit » donnent une allure naïve au personnage : ils offrent aussi une certaine liberté à l'auteur qui peut ainsi s'exprimer plus librement par l'intermédiaire de cet homme étonné.

B. Un éloge paradoxal

Usbek semble impressionné par ce qu'il découvre du roi et le lexique est en apparence mélioratif.

• Il écrit ainsi au début de cette lettre que le roi de France « possède à un très haut degré le talent de se faire obéir ». L'hyperbole vient ici renforcer la dimension élogieuse de la phrase. Pourtant, les derniers mots font figure de chute et ils ne peuvent qu'interroger le lecteur. L'entrée en matière de la lettre sur l'âge n'est pas non plus valorisante.

• Dans le dernier paragraphe, nous découvrons également que Louis XIV « est magnifique, surtout dans ses bâtiments ». Ces dissonances sont utilisées à de nombreuses reprises durant cette lettre. L'étonnement d'Usbek pourrait passer pour de l'admiration mais l'éloge tourne court. Tout indique donc qu'il y a une dimension ironique dans cette célébration qui n'en est pas réellement une. Derrière les mots du personnage, on peut ainsi entendre la voix de l'auteur.

Transition :
Le regard que ce Persan pose sur le roi traduit donc bien une forme de surprise et de perplexité. Cet étonnement met alors en lumière une série de travers qui sont dénoncés par Montesquieu.

III. Une critique sociale

A. Un roi en question

Si Usbek est étonné dans cette lettre, c'est que le comportement du roi semble défier la logique.

• Pour illustrer sa perplexité, le personnage propose une série d'exemples, comme lorsqu'il écrit : « il a un ministre qui n'a que dix-huit ans, et une maîtresse qui en a quatre-vingts ; il aime sa religion, et il ne peut souffrir ceux qui disent qu'il la faut observer à la rigueur ». Montesquieu utilise à plusieurs reprises la même structure syntaxique pour pointer avec plus de force les contradictions de cet étrange roi.

• Cette longue énumération indique que la liste des reproches adressés à Louis XIV est conséquente. Le roi n'est ni un bon gestionnaire ni un bon militaire. Son orgueil et son égoïsme le perdent puisqu'il sacrifie le bien de la nation à ses intérêts personnels. C'est dans ce gouffre que les ressources du royaume viennent s'engloutir, comme le prouve le dernier paragraphe.

B. Un système en question

Mais Montesquieu ne vise pas seulement la personne de Louis XIV, qui n'est plus en vie lorsque les *Lettres persanes* sont publiées. Il remet aussi en question un système politique qui confie tous les pouvoirs à un homme qui en abuse.

• Ainsi, le roi va à l'encontre de la justice ou de la morale en récompensant ceux qui ne le méritent pas. Rien ne semble pouvoir s'opposer à ses décisions.

• La cour ne semble pas valoir mieux que son souverain. Usbek souligne que Louis XIV « paye aussi libéralement les assiduités ou plutôt l'oisiveté de ses courtisans, que les campagnes laborieuses de ses capitaines ». L'attaque est ici franche, et soulignée par l'épanorthose : Montesquieu pousse son personnage à se reprendre pour utiliser le terme « oisiveté », qui n'a plus rien d'élogieux.

Conclusion

Usbek ne peut qu'observer un curieux spectacle qu'il ne comprend pas. Le lecteur perçoit ainsi que ce portrait masque une série de critiques. Nous sommes alors invités à tirer des conclusions qui ne sont pas à l'avantage de la monarchie absolue. Le détour par un regard éloigné est par conséquent précieux. Voltaire s'en souviendra dans de nombreux contes philosophiques, comme *Micromégas*. C'est alors un géant issu d'une autre planète qui nous entraîne dans un surprenant voyage.

REPÈRES

Les formes de l'argumentation. L'argumentation peut être directe ou indirecte. Elle est dite « indirecte » ou « oblique » lorsque le locuteur utilise la fiction pour faire passer sa thèse ou son message.

LES FORMES DIRECTES

• L'éloge, le panégyrique, le dithyrambe sont des textes marquant l'enthousiasme et l'admiration que leur auteur voue à quelque chose ou quelqu'un.

• L'essai est un ouvrage de forme assez libre dans lequel l'auteur expose ses opinions (*cf.* Montaigne, *Essais,* 1580).

• La lettre ouverte est un opuscule souvent polémique, rédigé sous forme de lettre.

• Le manifeste est une déclaration écrite, publique et solennelle, dans laquelle un homme, un gouvernement ou un parti expose un programme ou une position (on trouve ainsi des manifestes de groupes d'artistes, autour d'un programme esthétique : *cf. Le Manifeste du surréalisme*).

• Le pamphlet est un écrit satirique, souvent politique, au ton virulent.

• Le plaidoyer est la défense d'une cause.

• La préface est un texte placé en tête d'un ouvrage pour le présenter, en préciser les intentions, développer ses idées générales (préface de *Cromwell*, ou encore préface du *Dernier Jour d'un condamné*, de Victor Hugo).

• Le réquisitoire est une accusation.

LES FORMES OBLIQUES

• L'apologue, récit souvent bref contenant un enseignement : la fable et le conte appartiennent au genre de l'apologue.

• Le conte (Perrault, *Le Petit Chaperon rouge,* 1697) et le conte philosophique (Voltaire, *Candide,* 1759).

• Le dialogue (parfois dialogue philosophique, *cf.* Diderot ou Sade).

• La fable (La Fontaine).

• L'utopie (genre littéraire dans lequel l'auteur imagine un univers idéal, par exemple l'abbaye de Thélème, chez Rabelais) et la contre-utopie (*1984*, de Georges Orwell).

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Le faux reclus

Montaigne, tout occupé qu'il soit de chercher en lui *« la forme entière de l'humaine nature »*, reste un homme dans le monde. Il appartient à une époque qui brise les enfermements, se tourne vers l'extérieur, multiplie les ouvertures en redécouvrant l'Antiquité et en tirant enseignement des découvertes révélatrices de la diversité des sociétés et des mœurs. C'est le temps où historiens, voyageurs et moralistes recueillent avec une sorte de fringale les exemples d'usages déconcertants, les illustrations des manières exotiques ; ils entreprennent la collecte brouillonne des *« curiosités »*, celles reçues du passé et celles acquises par l'exploration de l'ailleurs ; ils ouvrent ainsi une vaste enquête sur l'homme. Montaigne ne procède pas autrement, tout au moins durant une première période. Il fait leçon de ses lectures, en livrant ses opinions et en manifestant son humeur. Il accumule les histoires, les récits de comportements singuliers, les anecdotes, les mots accordés à sa convenance ; il ne se préoccupe guère de les lier, et évoque ironiquement toute une *« galimafrée »*. Il réserve aux leçons moins libres ce qui a une portée philosophique.

En 1580 et 1581, Montaigne effectue ce voyage qui le conduit en Suisse, en Allemagne et en Italie, sous le prétexte de visiter les stations thermales et de trouver remède à la gravelle qui le tourmente. Mais la raison principale est de satisfaire sa curiosité par l'observation directe. Il se comporte à la façon d'un ethnologue sur le terrain et, comme celui-ci, il tient le journal de l'enquête. Il éclaire non pas seulement la lecture des *Essais*, mais aussi la méthode, qui conjugue l'accès à l'intimité de l'autre à l'accès à la connaissance de soi. Avec une liberté d'autant plus grande que le texte n'était pas destiné à un usage public, Montaigne s'y révèle curieux de l'homme sous tous ses aspects et dans toutes ses activités. Il se livre à une sorte d'ethnologie ouverte où la vie ordinaire reçoit une large place, qu'il s'agisse des travaux et du cours des jours ou des croyances et des pratiques codifiées par la coutume. Il accumule et associe librement ses observations, tout en restant constamment présent. Sa façon préfigure celle des ethnologues actuels lorsqu'ils sont aussi écrivains, comme le montre l'œuvre de Michel Leiris où le Journal du terrain complète le Journal intime. Dans les deux cas, l'indiscrétion apparente se transforme en connaissance plus vraie.

Ainsi se définit une ambition scientifique, une volonté de savoir que Montaigne caractérise déjà par l'engagement d'étudier l'homme dans toute son histoire et dans tous ses lieux. Il annonce une anthropologie qui prendra forme au dix-huitième siècle. Il trace la voie, il prépare à une exploration des sociétés et des cultures qui déjoue toutes les illusions et accorde un crédit entier à l'expérience. Dans les essais où il traite de la coutume, il invite à forcer les barrières que celle-ci impose et oppose ; il commande d'observer, de comparer avant de juger, de relativiser les appréciations. Il dénonce l'*« erreur commune de s'en tenir à ses usages »*, d'en faire la juste mesure de toute chose ; il insiste sur les méfaits de ce qui est aujourd'hui qualifié de socio-centrisme. Il sait que toute coutume comporte une part d'arbitraire, et que la pente conduit à trouver en celle de l'Autre la preuve de sa « barbarie ».

POURQUOI CET ARTICLE ?

Si les *Essais* mettent le « je » à l'honneur, cet article rappelle que Montaigne n'a rien d'un « reclus ». Au contraire, il « reste un homme dans le monde ». Comme le souligne Georges Balandier, le XVIe siècle est propice aux découvertes et aux redécouvertes. Toujours attentif à ce qui l'entoure, Montaigne ne fait pas exception en s'intéressant aussi bien au passé qu'au présent. Non seulement il se nourrit grâce à la lecture, qui lui apporte une somme d'informations considérable, mais il n'hésite pas, dans la mesure du possible, à voyager. Il s'agit toujours pour lui de faire preuve de curiosité et l'écrivain pratique une forme d'« ethnologie ouverte ». Georges Balandier montre qu'il fait ici figure de précurseur. Cet article permet ainsi de mesurer la singularité des *Essais*, qui possèdent également une dimension anthropologique. Il n'est donc pas étonnant que Georges Balandier évoque pour finir « Des Cannibales ». Il analyse alors le « détour anthropologique » de Montaigne. Ce dernier incite à privilégier des témoignages directs, et non des analyses obscures ou creuses, qui finissent par dénaturer ce qu'elles évoquent. Le détour proposé par Montaigne le ramène en définitive vers la société qui l'entoure. Après avoir découvert cet article, on peut également se replonger dans « Des coches », pour relire ce texte à la lumière de ces analyses.

Le « détour » anthropologique

L'essai intitulé « Des cannibales », l'un des plus commentés, pourrait être la leçon première de l'enseignement de l'anthropologie. Montaigne recommande de s'en tenir surtout au *« véritable témoignage »* – celui de l' *« homme simple »*, et non celui des fines gens qui glosent et ne *« représentent jamais les choses pures »*. Il insiste avec provocation, ailleurs, lorsqu'il dit apprendre autant de l'observation des paysans au village que des enseignements transmis par César en ses écrits. Il accorde même l'avantage à la première, car elle peut être répétée, contrôlée, toute son attitude intellectuelle l'incite à faire confiance à la seule expérience. De celle-ci, il attend à la fois une connaissance de la diversité humaine et la mise à l'épreuve d'une méthode capable de maîtriser cette diversité, en la soumettant aux exigences de la pensée positive. Celle qui reconnaît la seule autorité des faits et refuse d'accorder un privilège à la raison détachée, isolée dans une doctrine close.

Montaigne pratique ce qui est maintenant présenté comme le « détour » anthropologique, une façon de placer sous l'éclairage des différences notre propre univers et nos propres problèmes. Il oppose les *« lois naturelles »* qui gouvernent les *« barbares »* aux *« règles de la raison »* dont les civilisés se réclament sans toujours leur obéir. Il fait de la comparaison un usage critique, en révélant la part de *« barbarie »* cachée derrière l'écran de la civilisation. Le temps de Montaigne était celui d'une grande mutation, le nôtre l'est également et il est porteur de grands risques. En ce sens aussi, la leçon des *Essais* redevient vive, et sa naïveté calculée peut encore bousculer les illusions volontaires ou passivement subies. ●

Georges Balandier, *Le Monde des livres* daté du 11.09.1992

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

« La science-fiction aborde des enjeux planétaires » : entretien avec trois maîtres de la SF

Pierre Bordage, Alain Damasio et Jean-Michel Truong livrent leur conception de la science-fiction, de son avenir et de son rôle politique.

Pierre Bordage, Alain Damasio, Jean-Michel Truong… Trois figures de la science-fiction française, trois conceptions du genre et de l'avenir. A l'occasion de la 18e édition des Imaginales, qui se tient du jeudi 23 au dimanche 26 mai à Epinal, ils ont croisé, pour Pixels, leur regard sur l'imaginaire de la SF et son rôle politique.

Pierre Bordage est un conteur hybride, qui navigue entre la fantasy et la science-fiction. Il a signé une quarantaine de romans, parmi lesquels la trilogie *Les guerriers du silence* (J'ai lu, 2001) qui a propulsé sa carrière.

Alain Damasio est l'écrivain français d'anticipation le plus populaire de l'Hexagone. *La Zone du Dehors* (Folio SF, 2015), *La Horde du contrevent* (Folio SF, 2015) figurent dans la liste des meilleures ventes de l'imaginaire en 2018. Il vient de publier *Les Furtifs* (La Volte, 2019).

Jean-Michel Truong est l'auteur du *Successeur de pierre* (Folio SF, 2012, lauréat du Grand prix de l'imaginaire 2000) et de *Reproduction interdite* (Folio SF, 2015), succès d'estime.

Le Monde : La science-fiction française a un faible pour l'anticipation. Depuis les années 1970, il existe un courant de la SF très engagé. Est-ce que le rôle de l'écrivain de science-fiction est politique ?

Jean-Michel Truong : Je ne le conçois pas autrement. Notre mission, c'est d'exercer le ministère de la vigilance en mettant à profit notre capacité à nous projeter dans un futur plus ou moins lointain pour faire le diagnostic de la situation présente et avertir des dérives possibles. Les bons auteurs de science-fiction devraient uniquement concevoir leur rôle comme politique. Mais beaucoup d'entre eux s'en méfient et préfèrent appliquer leur talent à des sujets anodins…

Pierre Bordage : Tu as sorti les sabres ! Il y a aussi une part de divertissement dans le récit à laquelle je tiens beaucoup. Si je dois soulever des réflexions pour le lecteur, je veux que ce soit sous forme d'aventures. Qu'il soit entraîné par l'histoire et amené à se poser des questions naturellement. Je n'impose pas mes idées. Pour moi, la SF est une littérature du grattage, elle doit divertir, faire réfléchir et soulever des enjeux philosophiques. Dans le space opera par exemple, en se projetant dans l'espace-temps, on interroge la nature même de l'être humain.

Jean-Michel Truong : Le divertissement est indispensable, c'est sûr, mais il doit se mettre au service de la réflexion.

Alain Damasio : Je n'aime pas trop le terme « divertir », parce que je l'associe toujours à son étymologie « sortir de la voie ». Je défends plutôt le « subvertissement ». La science-fiction a une ampleur que n'a pas souvent la littérature blanche qui reste très intimiste. En SF, on aborde des enjeux planétaires. En touchant des affects et des percepts, on va chercher un public qui n'ouvrirait pas un essai de philosophie ou de sociologie, mais qui est content de spéculer et de réfléchir à la société. L'identification au personnage est un vecteur extraordinaire qui permet d'embarquer le lecteur dans un vaisseau spatial. C'est la clé de tout. Mais la SF est forcément politique. On va nécessairement croiser le champ politique à un moment donné du récit et soulever des questions sur le vivre-ensemble, le rapport au pouvoir, le lien collectif…

Après près de quarante ans, l'imaginaire cyberpunk qui a infusé la pop culture commence à s'essouffler. Quelles tendances se dessinent dans le futur proche ?

Jean-Michel Truong : L'hybridation avec la machine est devenue tellement familière, tellement quotidienne. Les gens n'attendent plus de surprise.

POURQUOI CET ARTICLE ?

Au XVIIe siècle, Jean de La Fontaine a bien montré que l'imagination peut devenir une arme précieuse dans un débat d'idées. Par leur audace, leur fantaisie et leur liberté, les *Fables* ont ainsi traversé les siècles et elles séduisent encore bien des lecteurs. Mais d'autres formes littéraires peuvent se révéler utiles. C'est notamment le cas de la science-fiction qui cherche elle aussi à plaire et à faire réfléchir. Cet entretien se révèle sur ce plan particulièrement instructif puisqu'il permet d'aller à la rencontre de trois auteurs reconnus : Pierre Bordage, Alain Damasio et Jean-Michel Truong. Certes, la science-fiction est un genre populaire qui cherche souvent à divertir. Ces romanciers tiennent ainsi au plaisir de la lecture, aux liens entre le lecteur et le personnage ou encore à l'évasion. Mais, comme le note Jean-Michel Truong, loin de nous détourner de sujets importants, ce divertissement nous ramène vers des questions politiques. C'est peut-être pourquoi Alain Damasio préfère la notion de « subvertissement » avant de proposer des liens avec la philosophie. Si le rapport à la technologie semble nous éloigner du XVIIe siècle, ces romanciers montrent que la littérature continue à interroger les spécificités de l'homme. L'entretien peut aussi ramener vers le XVIIe siècle puisque, même s'il faut se méfier des anachronismes, Cyrano de Bergerac est parfois présenté comme l'un des précurseurs de la science-fiction.

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Alain Damasio : Je crois en l'avenir d'un bio-punk. Quelque chose va se jouer dans le renouement avec le vivant, c'est une idée qui anime la nouvelle génération. Des succès comme *La Vie secrète des arbres* [Peter Wohlleben, Les Arènes, 2017] le montrent. On est en train de prendre conscience des capacités extraordinaires du vivant. Le travail de conceptualisation de la philosophie du vivant est très intéressant, il établit des connexions entre la biologie, l'anthropologie, l'évolutionnisme, le darwinisme… Baptiste Morizot [philosophe français du vivant, auteur de *Sur la piste animale*, Actes Sud] parle de cette ancestralité animale, de toutes ces capacités cognitives qu'on a en commun avec les autres espèces. Cet élan, ce désir de reconnexion, je le sens émerger à travers les mouvements écologistes. On voit remonter une forme d'animisme rationnel, outillé par la science.

Quel rôle la science-fiction peut-elle jouer dans ce tournant conceptuel ?

Jean-Michel Truong : A l'heure où toutes les activités que l'on considérait propres à notre espèce seront mieux endossées par des machines, la question que pose la science-fiction, c'est : qu'est-ce que l'humain ? Imaginez un Botero [Fernando Botero, peintre et sculpteur colombien] avec ses formes bien pleines, charnues. C'est la représentation que nous avions de l'homme avant l'arrivée de ces technologies, plein de capacités qui lui appartenaient en propre. Et puis, les technologies du dépassement de l'homme ont agi sur cet humain comme des coups de ciseaux. Quand nous avons commencé à faire de l'IA, nous avons fait tomber le pan « raisonnement » : l'homme n'était plus le seul « être raisonnant » conceptualisé par Aristote. Petit à petit, à force de cette abrasion permanente de ce qui était le gras de la représentation de l'homme, ce Botero s'est réduit. Aujourd'hui, il ressemble à l'une de ces statues de Giacometti, filiformes. L'idée de l'homme est toujours là, mais réduite à l'essentiel. Nous sommes en train de vivre ce processus. D'où la question : que restera-t-il de l'homme ? Peut-être plus rien de matériel, juste l'idée de l'homme. Une idée qui pourra s'instancier sur d'autres matériaux.

Pierre Bordage : Je n'ai pas la même lecture. Pour moi, si la machine prend tant de place, c'est justement parce qu'on n'a pas atteint notre statut d'homme. Elle vient pallier certaines insuffisances sur lesquelles il serait intéressant de réfléchir. Je crois que l'homme n'a jamais véritablement atteint son statut d'homme. Et les machines risquent de nous le prendre avant que ce soit le cas. Dans mes romans, je cherche justement à nous réhabiliter. Depuis petit, j'ai des aspirations spirituelles, donc j'ai tendance à aller chercher dans les textes anciens et dans une spiritualité libre, débarrassée des systèmes de pensée dogmatiques des religions, une forme de transcendance au statut d'être humain, une liberté fondamentale.

Alain Damasio : Je ne crois pas non plus que l'homme ait été au bout de ce qu'il peut. C'est pour cela que le transhumanisme ne me touche pas, j'ai l'impression qu'on nous amène des solutions alors qu'on est très loin d'avoir exploré la totalité des capacités humaines. Quand Nietzsche écrit : « *L'histoire humaine jusqu'ici a été l'histoire des forces réactives* », il a raison. Elle a été portée par la mauvaise conscience, l'idéal ascétique, la rancœur, le ressentiment… Mais on n'a pas été au bout de l'histoire des forces actives. Plus l'éthologie progresse, plus on se rend compte que la créativité artistique, le rire, l'utilisation du langage symbolique existent dans le monde animal et de l'autre côté, toute la sphère de la raison a été enfoncée par l'IA. Donc qu'est-ce qu'il reste au milieu ?

Jean-Michel Truong : *La Horde du contrevent* [Alain Damasio, La Volte, 2004] formule une réponse. Qu'est-ce qu'il reste de l'humain ? Cette volonté chevillée au corps d'aller au bout quelles que soient les circonstances. L'homme, c'est peut-être juste celui qui se donne un but, qui se projette et tend de toutes ses forces vers celui-ci.

La science-fiction avait 50 ans d'avance, puis 30, puis 5… Comment écrit-on de la SF aujourd'hui, quand l'évolution technologique **va plus vite que l'imagination ?**

Pierre Bordage : On écrit de la fantasy (rires).

Alain Damasio : Ou de l'uchronie, comme ça on est carrément en retard ! Non, mais pour moi l'extrapolation technologique, c'est un faux enjeu. La science-fiction s'intéresse à la façon dont le fait technologique réinvente ce que l'homme peut être. C'est cette dimension anthropologique et sociopolitique qui importe, pas le fait de prédire l'évolution technologique. On doit porter les concepts, montrer les tendances lourdes, soulever des enjeux métaphysiques forts.

Jean-Michel Truong : De mon côté, je me suis éloigné d'un objectif purement descriptif et je me suis engagé dans une voie de propositions concrètes de changement. Jusqu'à présent, j'avais essentiellement fait du diagnostic et de l'avertissement, de l'alerte sur les dérives possibles, mais depuis 2013 environ, je m'intéresse à une réforme possible de nos institutions qui amènerait un changement par le biais des citoyens.

Les intuitions dystopiques de la SF ont malheureusement parfois tendance à se réaliser. Est-ce que face à la difficulté du discours politique à renouveler ses concepts et à susciter le désir, la science-fiction n'a pas un rôle d'éclaireur à jouer ?

Alain Damasio : C'est certain. Je suis sidéré d'avoir autant de jeunes à mes dédicaces. Je sens une vraie attente de leur part. Ils sont en recherche de sens, d'une lecture de l'époque. Ils sont en demande d'outils conceptuels. C'est clair que politiquement, on cherche des horizons un peu désirables. Et la SF peut permettre ça, il y a une telle liberté de ton, d'anticipation. Dans *Les Furtifs* [La Volte, 2019], j'ai mis en place plein de nouveaux modes de lutte, et je sens que les lecteurs rentrent un peu là-dedans comme dans une armurerie,

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

en disant : « Tiens, on pourrait essayer de réutiliser ça. Tiens, ça, ça pourrait être intéressant. »
Pierre Bordage : On est en manque de personnes qui donnent envie d'aller au bout des choses, de tout bousculer pour atteindre un but. Aujourd'hui, on n'a pas de but.
Jean-Michel Truong : Ni de gens capables de mobiliser cette réserve d'énergie fabuleuse de l'homme. Ce sont les hommes politiques, pas les citoyens qui nous ont précipités dans le mur au pied duquel, et même dans lequel, nous nous trouvons.

Face à ce constat, est-ce que l'heure de l'avertissement n'est pas révolu ? Plutôt que de continuer à produire autant de récits post-apocalyptiques et dystopiques, pourquoi la science-fiction n'explore-t-elle pas davantage les voies désirables ?
Pierre Bordage : C'est extrêmement difficile de raconter l'utopie. Tous les récits mythologiques partent d'un constat négatif, ils mettent en scène la vertu de l'épreuve, on retrouve cette logique de parcours initiatique dans la SF et la fantasy. Or, l'utopie ne permet pas de cheminement. Sauf à raconter l'évolution vers l'utopie.
Alain Damasio : Il y a des récits à écrire sur la construction d'utopies. Mais c'est très difficile de restituer son aspect plural. Quand on soumet tout le monde à une seule direction, il y a forcément un côté gourou hyper angoissant. Donc, il faudrait écrire sur l'utopie plurielle, mais bonne chance pour la transcrire dans un récit. Et puis, honnêtement, les affects apocalyptiques ou post-apocalyptiques sont fascinants…
Pierre Bordage : La fin du monde est décrite partout, dans tous les textes anciens. C'est une partie intégrante de notre culture. Mais bien entendu, cette tendance à la dystopie pose la question de la responsabilité de l'auteur : est-ce que nos écrits préparent ou dénoncent les événements ? Le mot est très puissant, est-ce qu'on ne prépare pas dans l'esprit du lecteur certains lendemains ? Peut-être. ●

Elisa Thévenet, *Le Monde* daté du 26 mai 2019

La vie littéraire chez Montesquieu

« *Le grand tort qu'ont les journalistes, c'est qu'ils ne parlent que des livres nouveaux, comme si la vérité était jamais nouvelle ! Il me semble que jusqu'*à *ce qu'un homme ait lu tous les livres anciens il n'a aucune raison de leur préférer les nouveaux.* »
C'est Montesquieu qui a écrit cela dans les *Lettres persanes*. Faisons-le donc bénéficier un instant de ce conseil, avant que le flot des livres nouveaux nous submerge, comme nous en sommes menacés. L'occasion de ce retour à un écrivain célèbre, et probablement peu lu de nos jours, nous est fournie par la publication d'une nouvelle édition des œuvres complètes de l'auteur de *l'Esprit des lois*, dont deux volumes sur trois sont parus. Le premier tome reproduit photographiquement en dix-huit cents pages in-4 sur papier bible les trois volumes des œuvres complètes de 1758 publiées peu après la mort de l'auteur, d'après ses cahiers de correction. Hors la contexture du papier, vous croyez avoir la typographie ancienne sous les yeux, et la lecture en est plaisante. Voici l'*Esprit des lois*, les *Lettres persanes*, les *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*. Composé à neuf sous le même aspect, le second tome comprend les *Pensées*, *Spicilège*, *Geographica*, les *Voyages*. Reste à paraître la *Correspondance*, accrue de cinquante lettres retrouvées, et les œuvres posthumes. L'ensemble de cette édition, qui a demandé dix ans de travail, a été dirigé par M. André Masson, inspecteur général des bibliothèques, et établi par une équipe de spécialistes de Montesquieu : MM. Desgraves, Nouât, Vedère, Gebelin, Shackleton, M^lles^ Françoise Weil et Jeanine Millaud, qui ont de façon savante, et on peut croire définitive, utilisé tous les papiers de l'écrivain encore conservés au château de la Brède ou

POURQUOI CET ARTICLE ?

À l'occasion d'une édition des *Œuvres complètes* de Montesquieu, Émile Henriot vous propose ici de mieux connaître « l'homme de la Brède ». Contrairement à certaines idées reçues, les œuvres de ce dernier ne sont en rien datées. L'académicien loue ainsi l'humour et l'esprit des *Lettres persanes*. Il n'en reste pas à la seule dimension satirique de ce roman épistolaire puisqu'il insiste également sur l'intrigue du harem. Mais l'originalité de cet article, c'est aussi d'attirer notre attention sur des textes souvent moins connus, comme les *Pensées*, qui, tout en étant moins illustres que celles de Pascal, restent bien vivantes. Montesquieu, tout en conservant ses qualités littéraires et son esprit critique, fait alors preuve d'une grande liberté, ce que favorisent son nom, sa situation sociale et son talent. Cette liberté est aussi, pour Émile Henriot, caractéristique d'une époque. La Régence offre une bouffée d'air frais à ceux qui ont connu le règne de Louis XIV. Force est de constater, à la lecture des *Lettres persanes*, que Montesquieu, sans être un adversaire de la royauté, ne fait pas partie des admirateurs du Roi Soleil. En outre, comme Montaigne, il allie une vaste culture à une grande curiosité. Il est du reste un voyageur, comme Usbek et Rica. Cet article montre donc bien la richesse de la vie et de l'œuvre de Montesquieu.

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

passés à la Nationale, à la Bibliothèque de Bordeaux et dans des collections particulières. Cette prospection des manuscrits a permis de mettre au jour un nombre important de fragments inédits, dont quatre-vingts pensées et trois cent cinquante pages de notes de lecture (*Geographica*), et surtout de présenter les quelque deux mille pensées dans un ordre plus satisfaisant qu'elles n'avaient été imprimées jusqu'ici, notamment dans la belle édition bordelaise de l'érudit Barckhausen. M. André Masson avait, il y a dix ans, publié pour la première fois le *Spicilège*, complété aujourd'hui d'un tiers dans la nouvelle édition. Il faut bien préciser ces choses pour donner envie de la lire, et je dois confesser que j'abordais ce sérieux travail sans enthousiasme, Montesquieu étant loin de nous avec ses préoccupations d'un autre temps et son style tendu qui oblige toujours à penser pour savoir exactement lui-même ce qu'il pense.

Bien qu'il faille voir en lui le père des Constitutions modernes, ce qui n'arrange pas les choses car on a ajouté beaucoup d'enfants naturels à sa descendance, ce n'est pas l'*Esprit des lois* qui m'a retenu, ni les *Considérations sur les Romains*, lues pourtant autrefois avec intérêt. Les *Lettres persanes* supportent très bien l'épreuve de la relecture, compte tenu de l'actualité dépassée et du caractère chronique de ce recueil de vues sur le temps. Il y a là toute une partie de journalisme très brillant, très spirituel, plein de verve, d'humour, d'ironie, dans ces étonnements d'un Persan naïf et rusé devant les mœurs et les coutumes d'Occident. Il y a d'excellente comédie, alternée de satire et de drame, et ce roman par lettres finit même dans le sang, avec les imprécations de Roxane et le massacre du harem, comme au beau temps des ballets russes, lors de Schéhérazade et de Thamar. Mais au premier chef Montesquieu est un beau styliste, net et dur, exquis et concis, sans vague, sans bavure, et à cette révision je comprends pourquoi Valéry l'admirait tant et a si bien parlé de lui en sa lumineuse préface pour les *Lettres persanes*, reproduite dans *Variétés*. Parmi ses plus remarquables pierres gravées, en fait de morsure et de taille, on ne peut rien trouver de plus parfait que le *Dialogue de Sylla et d'Eucrate*, qui a l'air d'un fragment de Salluste écrit par Salluste en français. Écoutez Sylla retiré, parlant de César : « *Je ne crains qu'un homme, dans lequel je crois voir plusieurs Marius. Le hasard, ou bien le destin plus fort, me l'a fait épargner. Je le regarde sans cesse ; j'*étudie son âme *: il cache des desseins profonds ; mais s'il ose jamais former celui de commander à des hommes que j'ai faits mes égaux, je jure par les dieux que je punirai son insolence.* » C'est bien, non ?

Voici mieux, cependant. Ouvrez les *Pensées*, *Spicilège*, les *Voyages*, tout de suite on est accroché. Là aussi on croyait ne lire qu'un auteur, et on trouve un homme. L'homme Montesquieu, descendu de son socle, sorti de sa chaire, redevenu même encore au milieu de ses livres un être vivant : libre, gaillard, ami des femmes, les connaissant, esprit critique agile, épris du vrai, ne se laissant pas faire et ne s'en laissant pas accroire ; bon ami, humain, amusé, curieux de la vie ; bienveillant et intelligent, capable d'envoyer promener un raseur par une lettre commençant ainsi : « *Monsieur, je me f… de vous* », et de se consoler d'une déception sentimentale par une aussi nette mise au point : « *J'ai été, dans ma jeunesse, assez heureux pour m'attacher à des femmes que j'ai cru qui m'aimaient. Dès que j'ai cessé de les croire, je me suis détaché soudain.* » Je note ou retrouve noté sur mon exemplaire des *Pensées*, au hasard, ces traits justes où l'homme s'est peint : « *Je ne sais pas haïr, il me semble que la haine est douloureuse… Ce qui m'a beaucoup nui, c'est que j'ai toujours trop méprisé ceux que je n'estimais pas… Il faut avoir des passions : on est pour lors à l'unisson de tout le monde. Tout homme qui a des sentiments modérés n'est ordinairement à l'unisson de personne… Les hommes aiment mieux leurs opinions que les choses… La gravité est le bouclier des sots… La liberté, ce bien qui fait jouir des autres biens… La gaîté des femmes leur tient lieu d'esprit… On est souvent tristement gai…* » Cela vit, ce n'est pas d'un mort.

En tête du premier cahier de ces *Pensées*, dont le manuscrit nous est parvenu, Montesquieu avait indiqué leur nature : « *Quelques réflexions ou pensées détachées que je n'ai pas mises dans mes ouvrages. Ce sont des idées que je n'ai pas approfondies et que je garde pour y penser dans l'occasion…* » Voilà l'intérêt essentiel de ces graffiti : le tout-venant d'un très grand esprit, dans son jet, nourri de savoir, d'expérience. Dans ce moment il écrit pour soi, sans se guinder comme dans l'*Esprit* ou les *Considérations*, sans fignoler comme dans les *Lettres* du Persan. Écrire pour soi, comme Montaigne, comme Valéry. Montesquieu a sa place entre l'un et l'autre ; et Joubert aussi. N'ayant en vue que la vérité, sa vérité, par laquelle on sera sauvé et on durera, tant qu'il y aura des gens pour apprendre à lire. La vérité de Montesquieu est fonction de sa liberté, « *ce bien qui fait jouir des autres biens* ». Mais il faut savoir être libre. La chance, le bonheur de l'homme de la Brède, aura été de venir dans un temps où c'était deux fois délicieux d'être un esprit libre. Il est né en 1689. Il avait vingt-six ans à la mort de Louis XIV, et il avait lui-même assez subi la lourdeur étouffante de la fin du règne pour pousser un ouf ! de bonheur, de libération, au brusque relâchement qui suivit le dernier soupir du grand roi. Montesquieu atteignait l'âge d'homme à la Régence : une des belles et heureuses époques de la France. Plus de guerre, plus de despotisme ; l'espérance partout ranimée, un nouveau siècle qui s'ouvrait, chargé de promesses. Montesquieu a vu assez l'ancienne cour, assez connu le régime louis-quatorzien, pour savoir ce dont on était délivré. L'ordre subsistait cependant, les vieilles assises tenaient ; on pouvait s'enivrer d'être indépendant sans risquer, comme un demi-siècle plus tard, de passer de la liberté à la licence et de justifier l'abîme. 1720, le temps du chef-d'œuvre d'humour et de vue claire écrit à trente ans, les *Lettres persanes*. C'est aussi le

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

temps de Watteau, du jeune Voltaire ; ce sera bientôt le temps de *Manon Lescaut*, que Montesquieu admirera, disant pourquoi : ce qui plaît dans l'histoire de ces enfants perdus, la fille et le fripon, c'est qu'ils sont portés par l'amour, « *qui est toujours un motif noble* » ; et le charme en effet dure encore.

Cette liberté de Montesquieu, toute spirituelle. Il avait ses aises, une grande situation, une haute fonction ; son talent lui donnait la gloire ; il s'était acquis le droit de tout dire, et le personnage officiel et considérable qu'il était ne l'empêchait d'aucune audace de pensée. La liberté supérieure est de n'exclure rien de la continuelle révision ; plus rien n'est tabou. Et dès lors on peut entr'apercevoir la vérité : elle est au delà. Dire le fondement des lois, définir la justice et le droit, distinguer les trois pouvoirs, montrer les trois formes de gouvernement possibles, c'était l'affaire du talent et de la réflexion dans le cabinet. L'œuvre célèbre de ce philosophe politique n'offre à la vue que la superstructure du grand homme. Humainement, ce sont ses dessous qui intéressent : l'homme à pied, expérimentant, rêvant, se formant, cherchant, et de tous côtés allant voir. Voilà l'excitant des *Pensées*, du *Spicilège*, des *Voyages* : tout ce reliquat manuscrit des préparatifs de Montesquieu, bien plus attachants que son œuvre ; Montesquieu en train de se faire, par une prodigieuse lecture, infatigablement décantée en notes, faits, anecdotes, idées, citations ; dans le *Spicilège* en particulier, où il enregistre ses continuelles acquisitions, où il transcrit pour son usage personnel les *analecta* cueillies pour lui par un savant lecteur de ses amis. Même ce compilé est bon : c'est du suc, choisi par Montesquieu. Il lit tout et il a tout lu : les historiens, les pères de l'Église, les poètes. Ses citations tirées de Martial, de Juvénal et de Pétrone sont exquises. Elles montrent le lecteur amusé par le trait vivant, le fait vrai ; très capable au reste de repousser telle interprétation abusive d'un commentateur, comme le sieur Nodot, qui voyait dans Trimalcion une caricature de Néron, parce qu'il y avait dans sa villa des insignes marins et des faisceaux : quel besoin de mobiliser Néron pour cela, quand Pétrone précise que Trimalcion a fait fortune en trafiquant sur mer ! D'autres fois Martial allégué donne plaisamment à penser sur la gaîté de Montesquieu. Il avait l'érudition joviale.

Il n'est pas seulement un grand lecteur. Il a rencontré, il a voyagé, il a vu. Il a visité l'Italie, l'Autriche, l'Allemagne. Voyageur, il devance Duclos et Stendhal, dans sa façon de circuler, de regarder, de noter ; et déjà ces notes, c'aurait pu être intitulé Rome, Naples et Florence ou Promenades dans Rome. Montesquieu est le premier de nos écrivains à s'être intéressé aux arts, à l'architecture, à la peinture, qu'il étudie à Rome, à Venise, en amateur et en connaisseur. Il a naturellement le goût classique de son temps ; et à Pise il aura un mot méprisant pour les admirables fresques du Campo Santo si malheureusement détruites par la dernière guerre. Il est sociable, il aime voir le monde et s'entretenir. A Venise il rencontre l'aventurier Bonneval-Pacha, qui lui raconte les raisons de son exil et la bataille de Peterwardein. Il s'amuse d'un quidam qui rencontrant le nonce du pape masqué et, le reconnaissant, s'agenouille et lui demande sa bénédiction. A Vienne, l'empereur l'a reçu avec bonté. Naples n'a pas eu pour lui grand attrait, si ce n'est qu'à la cathédrale il a vu bouillir le sang de saint Janvier. Tout en admettant la bonne foi des religieux, il n'accepte pas le miracle. Il explique le phénomène par une raison de simple physique : le reliquaire conservé au frais et amené dans un lieu échauffé par la multitude du peuple et un grand nombre de bougies, c'est le changement de température qui fait monter le liquide dans le récipient, lui-même réchauffé par les mains du prêtre qui le montre : quelque chose enfin comme un thermomètre. Voilà bien le même homme qui disait qu'il aurait *« bien exécuté la religion païenne, où il ne s'agissait que de fléchir le genou devant quelque statue »*. Quant aux personnes qu'il a vues, il y a dans le *Spicilège* plusieurs pages d'un grand prix, datées du mois d'août 1734, et du château de La Ferté-Vidame, près de Laigle. C'était la maison où, depuis la mort du duc d'Orléans, Saint-Simon s'était retiré et où il écrivait ses Mémoires. En 1734 Saint-Simon avait cinquante-neuf ans, et Montesquieu quarante-cinq. Ils avaient dû se connaître à Versailles, plus sûrement à Paris, auprès du Régent. Il faut imaginer cette visite, et Montesquieu encore jeune, déjà l'auteur célèbre de ses *Lettres*, curieux de savoir, interrogeant dans ce séjour l'atrabilaire duc et pair, alors en plein feu de ses *Mémoires*, et le questionnant sur ses souvenirs de la cour et sur Louis XIV. Le *Spicilège* enregistre au moment même les notes prises à La Ferté, qui seront remaniées deux fois par la suite pour aboutir dans les *Pensées* au portrait décisif, incisif et sans merci du roi : doux, libéral, avide, inquiet, despotique, dur, enfant, dupe, gouvernant, gouverné, faible, courageux, aimant la gloire et la religion, et n'ayant de sa vie connu ni l'une ni l'autre, « *et qui n'aurait eu aucun de ces défauts s'il avait été un peu mieux élevé et s'il avait eu un peu plus d'esprit* ». Cela corrobore Saint-Simon, de qui cela vient et dont les Mémoires comparés rejoignent presque mot pour mot, sur le même sujet, Montesquieu, Il est dommage que celui-ci n'ait rien consigné du séjour qu'il avait fait à La Ferté hors cet enregistrement de choses dites. Il n'y interroge qu'un témoin, et l'on eût été curieux de savoir quel air, quel regard, quelle voix, avait ce témoin passionné, ce futur auteur d'un chef-d'œuvre, quand il parlait de Louis XIV, de Lauzun ou de Maintenon, Mais l'époque n'avait pas ces préoccupations, et Montesquieu ne se doutait pas que ce qui nous importerait le plus ce serait non le portrait, mais le peintre en train de le peindre. Par bonheur, sans l'avoir voulu, Montesquieu se laisse voir ainsi dans ses admirables papiers. Avec lui aussi ce qu'il y a de mieux ce n'est pas le gibier, c'est la chasse. ●

Émile Henriot, de l'Académie française,
Le Monde daté du 06.10.1954

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

GRAMMAIRE

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

L'interrogation

L'interrogation est l'un des types de phrase. Elle sert en règle générale à demander une information ou à exprimer un questionnement. Selon le contexte, elle peut être plus ou moins contraignante pour le destinataire, jusqu'à avoir valeur d'ordre (par exemple quand un enquêteur demande : « Où étiez-vous au moment du crime ? »). Elle peut également exprimer la surprise, ou avoir un rôle argumentatif.

I. Les constructions

L'interrogation directe

Elle se caractérise à l'écrit par une ponctuation distinctive (le point d'interrogation) ; à l'oral, c'est l'intonation qui permet de la reconnaître.

a. Inversions

• À l'écrit, elle suppose une inversion des places traditionnelles du sujet et du verbe, si le sujet est un pronom personnel (ex. : Sais-tu où sont mes clefs ?). Cette caractéristique est plus rare à l'oral.

• Si le sujet est un nom propre, ou un groupe nominal, le sujet reste en première position mais est repris après le verbe par un pronom (ex. : Marc peut-il me remplacer ?).

b. Tournures interrogatives

Il existe plusieurs tournures interrogatives :

• la tournure *est-ce que*, derrière laquelle l'ordre traditionnel de la phrase ne change pas ;

• les pronoms interrogatifs *qui*, *que*, *quoi*, *lequel*, *laquelle*, etc. qui sont placés au début de la phrase. La question porte alors sur une personne ou un objet (ex. : Lequel de ces livres préfères-tu ?) ;

• le déterminant interrogatif *quel* (ex. : Quel chemin me conseilles-tu ?) ;

• certains adverbes, comme *comment*, *où*, *pourquoi*, *quand*, *combien*, qui font porter la question sur les circonstances (ex. : Combien de jours as-tu pour préparer ton examen ?).

L'interrogation indirecte

• L'interrogation peut également être formulée dans une subordonnée et annoncée par un verbe introducteur dont le sens exprime l'idée d'interrogation, ou d'un savoir en suspens, tels que : *je (me) demande, j'ignore, j'étudie, je ne sais pas*. Il n'y a alors ni inversion ni ponctuation spécifique.

• On ne peut alors utiliser que les formes simples des pronoms interrogatifs. *Qui est-ce qui* devient *ce qui* ; *qu'est-ce qui* devient *ce qui* ; *qu'est-ce que* devient *ce que*. Par exemple, « Qu'est-ce qui s'est passé ? » devient « Dis-moi ce qui s'est passé ».

II. Les types d'interrogation

On distingue deux types d'interrogation :

• l'interrogation partielle, qui suppose l'apport d'une information manquante. L'intonation est descendante ; le terme interrogatif initial est mis en relief (ex : Qui a téléphoné tout à l'heure ?) ;

• l'interrogation totale, qui suppose une réponse par « oui » ou « non ». L'intonation est montante (ex. : Es-tu là ?).

• La question rhétorique est un effet de style particulier, qui sert à souligner une information. On peut la considérer comme une affirmation implicite : le destinataire est invité à constater par lui-même l'importance du point mis en valeur par la question (ex. : Faut-il rappeler nos efforts passés ?).

III. L'interrogation dans un texte littéraire

Texte

PHÈDRE
Oui, prince, je languis, je brûle pour Thésée :
[...] Il avait votre port, vos yeux, votre langage ;
Cette noble pudeur colorait son visage,
Lorsque de notre Crête il traversa les flots,
Digne sujet des vœux des filles de Minos.
Que faisiez-vous alors ? Pourquoi, sans Hippolyte,
Des héros de la Grèce assembla-t-il l'élite ?
Pourquoi, trop jeune encor, ne pûtes-vous alors
Entrer dans le vaisseau qui le mit sur nos bords ?
Par vous aurait péri le monstre de la Crête,
Malgré tous les détours de sa vaste retraite :
Pour en développer l'embarras incertain,
Ma sœur du fil fatal eût armé votre main.
Mais non : dans ce dessein je l'aurais devancée ;
L'amour m'en eût d'abord inspiré la pensée.
C'est moi, prince, c'est moi, dont l'utile secours
Vous eût du labyrinthe enseigné les détours [...].
HIPPOLYTE
Dieux ! qu'est-ce que j'entends ? Madame, oubliez-vous
Que Thésée est mon père, et qu'il est votre époux ?
PHÈDRE
Et sur quoi jugez-vous que j'en perds la mémoire,
Prince ? Aurais-je perdu tout le soin de ma gloire ?
(Jean Racince, *Phèdre*, II, 5)

Questions

1. « Pourquoi, trop jeune encor, ne pûtes-vous alors
2. Entrer dans le vaisseau qui le mit sur nos bords ? »

Comment analysez-vous cette question ? Dans quelle mesure est-elle paradoxale ? Qu'exprime-t-elle des émotions de Phèdre et du problème profond qu'elle rencontre ?

2. « Qu'est-ce que j'entends ? »
Analysez cette question. Que révèle-t-elle de la réaction d'Hippolyte ?

Corrigé

1. C'est une question rhétorique puisque la réponse est donnée dans l'incise. Elle est donc paradoxale puisque Phèdre connait parfaitement la réponse objective : le jeune âge d'Hippolyte. Cette jeunesse est le cœur du problème, puisque il y existe un décalage entre les générations : la belle-mère est amoureuse du beau-fils.

2. Il s'agit d'une nouvelle question rhétorique. Elle montre qu'Hippolyte a compris les sentiments que Phèdre exprime à son égard. Cette question est un cri de surprise, mais aussi une impossibilité à formuler ce qu'il entend, qui est trop indécent pour être dit.

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

La négation

Le principe de la négation est d'inverser l'information contenue dans une phrase ou proposition. Elle peut servir soit à décrire une réalité, soit à contester une affirmation antérieure venant d'une autre personne.

I. Construction

La négation lexicale

La négation peut être lexicale, c'est-à-dire que l'opposition est exprimée directement par les termes utilisés. C'est le cas avec les antonymes (*grand* / *petit*, *lent* / *rapide*) ou les termes formés par dérivation (*volontaire* / *involontaire*).

La négation grammaticale

• La négation peut aussi être grammaticale ; la syntaxe de la phrase utilise alors des termes négatifs de plusieurs catégories :

- pronom (*rien, personne*) ;
- déterminant (*aucun*) ;
- adverbes (*ne... pas*).

II. Les types de négation

• La **négation totale**, exprimée avec *ne... pas*, ou *ne... point*, inverse tout le sens de la phrase, ou conteste la phrase positive correspondante. Par exemple, « Je ne le savais pas » est le contraire de « Je le savais », ou une affirmation qui sous-entend : « Il serait faux de dire que je le savais ».

• La **négation partielle** ne porte que sur un point de la proposition : *ne* est alors associé soit à un pronom (« Je n'en sais rien »), soit à un déterminant négatif (« Je ne connais aucun des invités »), soit à un complément circonstanciel de lieu (« Je ne trouve mes clefs nulle part ») ou de temps (« Je ne sais jamais quoi lui dire »).

• La **négation restrictive**, malgré son nom et sa tournure, n'est pas réellement une négation, puisqu'elle vise le seul cas positif. On la forme avec *ne... que*, ou *rien... sinon*, *rien... sauf* (ex. : Il n'aime que les pâtes). On peut ajouter *pas* dans une tournure restrictive pour en inverser le sens : « Le féminisme ne concerne pas que les femmes ».

III. La négation dans un texte littéraire

Texte

Le comte (prend la main de sa femme) — Mais quelle peau fine et douce, et **qu'il s'en faut que** la comtesse ait la main aussi belle !
La comtesse (à part) — Oh ! la prévention !
Le comte — A-t-elle ce bras ferme et rondelet ! ces jolis doigts pleins de grâce et d'espièglerie ?
La comtesse (de la voix de Suzanne) — Ainsi l'amour...
Le comte — L'amour... **n'est que** le roman du cœur : c'est le plaisir qui en est l'histoire ; il m'amène à tes genoux.
La comtesse — Vous **ne l'aimez plus** ?
Le comte — Je l'aime beaucoup ; mais trois ans d'union rendent l'hymen si respectable !
La comtesse — Que vouliez-vous en elle ?
Le comte (la caressant) — Ce que je trouve en toi, ma beauté
La comtesse — Mais dites donc.
Le comte — ... **Je ne sais** : moins d'uniformité peut-être, plus de piquant dans les manières, un je ne sais quoi qui fait le charme ; quelquefois un refus : que sais-je ? Nos femmes croient tout accomplir en nous aimant : cela dit une fois, elles nous aiment, nous aiment (quand elles nous aiment) et sont si complaisantes et si constamment obligeantes, et toujours, et sans relâche, qu'on est tout surpris, un beau soir, de trouver la satiété où l'on recherchait le bonheur.
La comtesse (à part) — Ah ! quelle leçon !
Le comte — En vérité, Suzon, j'ai pensé mille fois que si nous poursuivons ailleurs ce plaisir qui nous fuit chez elles, c'est **qu'elles n'étudient pas assez** l'art de soutenir notre goût, de se renouveler à l'amour, de ranimer, pour ainsi dire, le charme de leur possession par celui de la variété.
La comtesse (piquée) — Donc elles doivent tout ?...
Le comte (riant) — Et l'homme **rien** ? Changerons-nous la marche de la nature ? Notre tâche, à nous, fut de les obtenir ; la leur...
La comtesse — La leur ?...
Le comte — Est de nous retenir : on l'oublie trop.
La comtesse — Ce **ne sera pas** moi.
Le comte — **Ni moi**.
Figaro (à part) — **Ni moi**.
Suzanne (à part) — **Ni moi**.
(Pierre Caron de Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, acte V, scène 8)

Questions

1. « Qu'il s'en faut que la comtesse ait la main aussi belle ! »
Montrez que cette phrase contient une négation.
2. Trouvez une négation restrictive et une négation partielle dans ce dialogue. Expliquez ces formules en fonction de l'état d'âme des personnages.
3. « LA COMTESSE (piquée) - Donc elles doivent tout ?
LE COMTE (riant) - Et l'homme rien ? »
Étudiez cet échange de répliques en montrant le rôle de la négation et de l'implicite.

Corrigé

1. La phrase contient une négation lexicale portée par la tournure « qu'il s'en faut que ». Cela équivaut approximativement à la phrase : « la comtesse n'a pas la main aussi belle ».
2. Négation restrictive : « l'amour n'est que le roman du cœur ». La phrase redéfinit l'amour en lui assignant des limites : il est illusoire et sans lien avec la réalité. Cela exprime le point de vue désabusé du Comte après trois ans de mariage.
Négation partielle : « Vous ne l'aimez plus ? ». La phrase exprime l'inquiétude de la Comtesse, qui piège son mari pour savoir à quoi s'en tenir.
3. La phrase comporte une antithèse entre tout et rien. Il y a une ellipse du verbe dans la deuxième réplique. Cela souligne le côté cavalier du comte, qui assume l'injustice de la situation telle qu'il la décrit, et que la Comtesse pointait implicitement, attendant sans doute un démenti.

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Les propositions subordonnées conjonctives compléments circonstanciels

La proposition subordonnée conjonctive complément circonstanciel est une proposition subordonnée, c'est-à-dire qu'elle dépend d'une proposition principale dont elle complète le sens. On l'appelle conjonctive, parce qu'elle est introduite par une conjonction de subordination, ou une locution conjonctive. On l'appelle circonstancielle parce qu'elle sert à préciser les circonstances de l'action verbale. Dans une certaine mesure, elle peut être comparée à un complément circonstanciel dans une phrase simple.

I. Les constructions

• Le subordonnant peut être de deux types :
  • une conjonction simple (ex. : *que*, *si*, *quand*, *comme*) ;
  • une locution conjonctive faite de plusieurs mots, et dans laquelle apparaît *que*. Elle peut être composée d'un adverbe suivi de *que* (*bien que*, *alors que*...) ou d'une préposition suivie de *que* (*dès que*, *pour que*...) ; il peut s'agir de formes complexes (*vu que*, *en attendant que*, *pourvu que*...).
• Comme le complément circonstanciel dans la phrase simple, ces propositions peuvent généralement être supprimées ou déplacées dans la phrase.

II. Les types de propositions

L'expression du temps

• Ces subordonnées sont introduites par *quand* / *lorsque*, *pendant que*, *après que*, *depuis que*, *comme*... *Quand* et *lorsque* sont synonymes (*lorsque* a une valeur plus littéraire).
• L'aspect temporel exprimé peut être, selon les temps verbaux utilisés, soit la simultanéité, soit la succession.
• **Rappel :** une conjonctive complément circonstanciel avec *avant que* se construit avec le subjonctif ; une conjonctive complément circonstanciel avec *après que* se construit à l'indicatif.

L'expression de la cause

Ces subordonnées sont introduites par *puisque*, *parce que*, *vu que*, *étant donné que*... Dans le cas de *puisque*, la proposition subordonnée sert à justifier la principale (ex. : Je reviendrai puisque tu me le demandes).

L'expression du but

Ces subordonnées sont introduites par *afin que*, *pour que*... (ex. : Je travaille afin que mes résultats s'améliorent).

L'expression de l'intensité

Ces subordonnées sont introduites par *si*... *que*, *tellement*... *que*, *à tel point que*... (ex. : Je suis si fatiguée que j'ai dû renoncer à ce tournoi).

L'expression de l'opposition

Ces subordonnées sont introduites par *alors que*, *tandis que*... (ex. : Tandis qu'il multiplie les efforts, son frère n'en fait aucun).

L'expression de la concession

Ces subordonnées sont introduites par *bien que*, *même si*... (ex. : Bien que je sois la plus jeune du groupe, j'ai vite été acceptée par tous).

Les conjonctives commençant par *si*

• Elles peuvent exprimer une hypothèse, une récurrence ou une opposition (ex. : Si ses compliments sont sincères, ils sont rares).
• C'est le type de conjonctive ayant fonction de complément circonstanciel le plus complexe ; la subordonnée ne peut pas être supprimée.

III. La conjonctive utilisée en fonction de complément circonstanciel dans un texte littéraire

Texte

ROXANE À USBEK
À Paris

Oui, je t'ai trompé ; j'ai séduit tes eunuques ; je me suis jouée de ta jalousie ; et j'ai su de ton affreux sérail faire un lieu de délices et de plaisirs.

Je vais mourir ; le poison va couler dans mes veines : car que ferais-je ici, puisque le seul homme qui me retenait à la vie n'est plus ? Je meurs ; mais mon ombre s'envole bien accompagnée : je viens d'envoyer devant moi ces gardiens sacrilèges, qui ont répandu le plus beau sang du monde.

Comment as-tu pensé que je fusse assez crédule, pour m'imaginer que je ne fusse dans le monde que pour adorer tes caprices ? que, pendant que tu te permets tout, tu eusses le droit d'affliger tous mes désirs ? Non : j'ai pu vivre dans la servitude ; mais j'ai toujours été libre : j'ai réformé tes lois sur celles de la nature ; et mon esprit s'est toujours tenu dans l'indépendance. [ ]

Tu étais étonné de ne point trouver en moi les transports de l'amour : si tu m'avais bien connue, tu y aurais trouvé toute la violence de la haine.
(Montesquieu, *Lettres persanes*, lettre CLXI)

Questions

1. Retrouvez dans cet extrait une subordonnée conjonctive complément circonstanciel de sens temporel. Quel est son verbe principal ? En quoi cet ajout permet-il d'illustrer la relation entre les personnages ?
2. Repérez dans le texte une subordonnée conjonctive complément circonstanciel servant à Roxane à justifier le choix qu'elle explique ici. Quelle information cette subordonnée apporte-t-elle ?

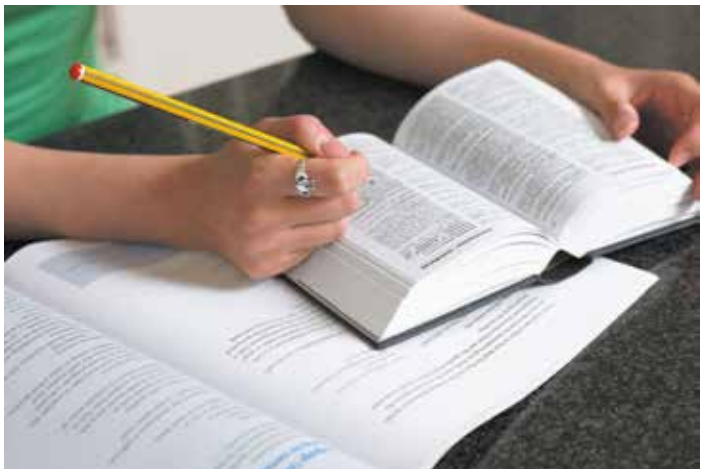
Corrigé

1. La subordonnée est : « pendant que tu te permets tout ». Le verbe de la proposition principale est : « eusses le droit ». Cet ajout permet de montrer la domination écrasante d'Usbek, qui est soulignée par le polyptote qui joint « tout » et « tous ».
2. La subordonnée est : « puisque le seul homme [ ] plus ». Le personnage meurt donc en partie par amour : la proposition précise les expressions « bien accompagnée » et « plus beau sang du monde », sinon difficilement compréhensibles.

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Le lexique

Le lexique correspond à l'ensemble des mots d'une langue. Ces mots peuvent être formés de différentes façons, dont nous allons voir les principales.



La formation des mots

L'étymologie

• L'étymologie est l'étude de la formation des mots à partir de ceux d'une autre langue. On appelle le mot source la racine. Le lexique français vient en large partie du latin et du grec.

• Le français appartenant au groupe des langues latines, on trouve beaucoup de racines latines pour les termes de la langue courante. Par exemple, *chef* vient de *caput*, qui veut dire « tête » en latin. Le chef est en effet la tête d'un groupe. Le mot *chapeau* vient de la même racine, puisqu'un chapeau se porte sur la tête. Les racines latines peuvent aussi donner des mots savants, comme *apiculture*.

• Le grec fournit des racines pour un lexique souvent technique ou abstrait. On en trouve notamment dans le vocabulaire médical (par exemple *hystérie*, qui vient du mot grec qui signifie « utérus ») ou dans le lexique des figures de style (une *métaphore*, étymologiquement, « porte le sens plus loin »). Il a aussi servi à créer des mots pour de nouveaux objets, comme le *téléphone* (étymologiquement : « la voix au loin »).

• Les mots français peuvent provenir d'autres lexiques. Certains mots sont d'origine :

- gauloise : *berceau*, *caillou*, *charpente*, *gaillard*...
- allemande : *boulevard*, *calèche*, *foudre*, *hisser*...
- espagnole : *adjuvant*, *bourrique*, *carapace*...
- italienne : *masque*, *cavalier*, *concert*, *lavande*...

La dérivation

• La dérivation consiste à créer de nouveaux mots par les jeux des affixes (préfixes et suffixes). Le mot est alors composé de plusieurs morphèmes : le radical, et le ou les affixes. Par exemple, incroyable contient deux morphèmes (préfixe *in-* et radical *croyable*). Incroyablement contient trois morphèmes (préfixe *in-*, radical *croyable*, suffixe *-ment*).

• La dérivation permet de créer des antonymes (*juste* / *injuste*), de changer de catégorie grammaticale (*ferme*, adjectif ; *fermement*, adverbe) ou de jouer sur les connotations (*jaune* n'est pas identique à *jaunâtre*).

Les néologismes

• Un néologisme est un mot nouveau qui s'ajoute au lexique de la langue. On peut forger des mots qui n'existaient pas avant, comme *courriel* (pour *courriel électronique*) ou *pourriel* (pour courrier électronique non désiré, « pourri » ; on l'appelle aussi *spam*).

• Parfois, il est pris dans une langue étrangère, tel quel (comme *hacker*) ou avec une transformation minime (par exemple l'ajout de la terminaison en *-er* dans *spoiler*).

• Un mot peut aussi prendre un nouveau sens, alors qu'il existait déjà : c'est le cas de *virus*, dans un contexte informatique, ou de *tablette* et *stylet*. On parle alors de « néosémie ».

II. L'analyse des mots

La polysémie

• La polysémie est le fait qu'un même mot cumule plusieurs sens. Contrairement à l'homonymie, on considère qu'il s'agit bien du même mot, qui reçoit selon le contexte des nuances de sens parfois importantes. Pour parler de polysémie, il faut qu'un lien puisse exister entre les différents sens du mot.

• *Exemples :*

- *Assiette* (plat pour manger, ou source de revenus) ;
- *Vivre* (être en vie ; habiter quelque part).

Sens propre, sens figuré

• Un même mot peut également avoir un sens propre et un sens figuré. Le premier est le sens d'origine, en général un sens concret. On parle aussi de sens littéral. Le second prend une dimension imagée, métaphorique. Là aussi, l'évolution du sens peut aisément être perçue.

• *Exemples :*

- *Plume* : au sens propre, elle recouvre le corps de l'oiseau ; elle peut être utilisée pour écrire. Au sens figuré, elle désigne le style d'un auteur, sa manière de s'exprimer ;
- *Tissu* : au sens propre, c'est une étoffe. Au sens figuré, c'est un ensemble d'éléments entrecroisés, comme dans *tissu urbain*, *tissu musculaire*, ou encore *tissu de mensonge*.

Les connotations

• Les connotations sont des associations d'idées : certains sens s'ajoutent au sens premier d'un mot (ce qu'on appelle le sens dénoté). Selon qu'elles sont valorisantes ou non, on parlera de connotations mélioratives ou péjoratives.

• *Exemples :*

- Le mot *rose* sert à désigner une fleur ; il est associé à des connotations mélioratives : le parfum, la beauté ;
- Le mot *rat* sert à désigner un rongeur ; il est associé à des connotations péjoratives : la saleté, la maladie, la peste.

III. L'analyse du lexique

Les antonymes

• Les antonymes sont des mots de sens contraire : ils s'opposent par définition (ex. : *lent* / *rapide* ; *petit* / *grand* ; *jeune* / *vieux*).

• On peut former des couples d'antonymes par dérivation (ex. : *heureux* / *malheureux* ; *cohérent* / *incohérent*).

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Les synonymes

• Les synonymes sont des mots de sens voisin. Les distinctions entre eux sont des nuances soit de sens, soit de connotations, soit encore de niveau de langue. Il est recommandé, pour alléger le style, d'éviter les répétitions d'un même mot en utilisant plutôt des synonymes (ex. : *maison*, *résidence*, *demeure*, *habitat*, *logis*, *foyer*...).

• Pour varier davantage le style, on peut également recourir à la périphrase (ex. : *la bien-aimée*, *la dulcinée*, *l'amie*, *la compagne*, *celle qui est tendrement aimée*...).

Les homonymes, homophones, homographes et paronymes

• Les homonymes sont des mots qui peuvent être confondus, parce que leur forme écrite est identique, et qu'ils se prononcent de la même manière. Pourtant, leurs sens sont totalement sans rapport : on considère qu'il y a bien deux mots différents (ex. : un *bateau* qui navigue, et un *bateau* devant un portail de voiture).

• Les homophones sont distincts à l'écrit mais identiques à l'oral. Ils sont nombreux en français (ex. : *mère*, *maire*, *mer*).

• Les homographes, plus rares, s'écrivent de la même manière mais sont distingués à l'oral, comme des *fils* (enfants de ses parents) et des *fils* (pour la couture).

• Il existe enfin des paronymes, mots de formes proches que l'on peut confondre par erreur, comme allocution et allocation.

Le lexique dans un texte littéraire

Texte

Hadrien écrit à Marc qu'il se sait malade et que son médecin, Hermogène, l'a examiné le matin même.

Mais je ne compte plus, comme Hermogène prétend encore le faire, sur les **vertus** merveilleuses des plantes, le dosage exact de sels minéraux qu'il est allé chercher en Orient. Cet homme pourtant si **fin** m'a **débité** de vagues formules de réconfort, trop banales pour tromper personne ; il sait combien je hais ce genre d'imposture, mais on n'a pas **impunément** exercé la médecine pendant plus de trente ans. Je pardonne à ce bon serviteur cette tentative pour me cacher ma mort. Hermogène est savant ; il est même sage ; sa probité est bien supérieure à celle d'un vulgaire médecin de cour. J'aurai pour **lot** d'être le plus soigné des malades. Mais nul ne peut dépasser les limites **prescrites** ; mes jambes enflées ne me soutiennent plus pendant les longues cérémonies romaines ; je suffoque ; et j'ai soixante ans.

Ne t'y trompe pas : je ne suis pas encore assez **faible** pour céder aux imaginations de la peur, presque aussi absurdes que celles de l'espérance, et assurément beaucoup plus pénibles. S'il fallait m'abuser, j'aimerais mieux que ce fût dans le sens de la confiance ; je n'y perdrai pas plus, et j'en souffrirai moins. Ce terme si voisin n'est pas nécessairement immédiat ; je me couche encore chaque nuit avec l'espoir d'atteindre au matin. À l'intérieur des limites **infranchissables** dont je parlais tout à l'heure, je puis défendre ma position pied à pied, et même regagner quelques pouces du terrain perdu. Je n'en suis pas moins arrivé à l'âge où la vie, pour chaque homme, est une défaite acceptée. Dire que mes jours sont comptés ne signifie rien ; il en fut toujours ainsi ; il en est ainsi pour nous tous. Mais **l'incertitude** du lieu, du temps, et du mode, qui nous empêche de bien distinguer ce but vers lequel nous avançons sans trêve, diminue pour moi à mesure que progresse ma maladie mortelle. Le premier venu peut mourir tout à l'heure, mais le malade sait qu'il ne vivra plus dans dix ans. Ma marge d'hésitation ne s'étend plus sur des années, mais sur des mois.

(Marguerite Yourcenar, *Les Mémoires d'Hadrien* © Éditions Gallimard)

Questions

1. Cherchez l'étymologie du mot « vertu ». Faites le lien avec le contexte.
2. Décomposez les termes « impunément » et « infranchissable ». Que mettez-vous en lumière pour trouver le sens du mot ? Comment s'appelle cette manière de construire le lexique ? Trouvez un autre terme dans l'extrait construit de cette même manière.
3. Donnez un synonyme pour le verbe « débiter » utilisé dans l'extrait. Faut-il comprendre « débité » au sens propre ou au sens figuré ? Quelle nuance de sens apporte ce verbe ? Comment appelle-t-on ce phénomène ?
4. « Cet homme pourtant si fin ».
Dans quel sens faut-il prendre « fin » ici ? Comment appelle-t-on ce type d'usage ?
« J'aurai pour lot d'être soigné ».
Dans quel sens faut-il prendre « lot » ici ? Donnez un synonyme.
5. « Nul ne peut dépasser les limites prescrites ».
Reformulez cette phrase en remplaçant « prescrites » par un synonyme ou une paraphrase. Que pouvez-vous dire sur le sens de ce mot ? En quoi le choix de ce terme est-il pertinent par rapport au contexte que décrit Hadrien ?
6. « Je ne suis pas encore assez faible ».
Dans quel sens faut-il comprendre le mot « faible » ? En quoi est-il pertinent par rapport au contexte ?
7. Trouvez un couple d'antonymes dans les trois dernières phrases de l'extrait.

Corrigé

1. « Vertu » vient de *virtus* : la force. Il s'agit d'une qualité masculine en latin, tant physique que morale. Ici, c'est le pouvoir des plantes qui est désigné. Mais cela entre en résonance avec la perte de force d'Hadrien, qui va de pair avec une autre vertu : la sagesse.
2. « im-puné-ment », « in-franchi-ssable ». Il s'agit de deux dérivations avec ajouts d'affixes (suffixes et préfixes). Autres exemples : *imposture*, *assurément*, *incertitude*.
3. Synonyme : « récité ». Il s'agit donc du sens figuré. Le terme dévalorise la parole concernée, qui ici est mensongère. Il a une connotation péjorative.
4. Le mot « fin » signifie « intelligent », « subtil ». Il s'agit ici du sens figuré. Il faut le prendre le mot « lot » dans le sens figuré. Le mot « sort » en est un synonyme.
5. « Nul ne peut dépasser les limites tracées par le sort ». Le sens d'origine appartient au registre médical. C'est le médecin qui prescrit un traitement. Ici, cela entre en résonance avec le contexte, puisque Hadrien se plaint du zèle de son médecin qui refuse de laisser faire la nature.
6. Le mot « faible » est à comprendre sans doute dans le sens moral. Il s'agit d'une dégradation du corps mais pas de l'esprit. Cela montre la prévalence et la stabilité du second.
7. « Diminue » / « progresse ».

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

LE GUIDE PRATIQUE

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Méthodologie et conseils

La dissertation

• La dissertation est une réponse écrite à une question littéraire qui porte sur **une œuvre étudiée** tout au long de l'année et **son parcours associé**. Il s'agit de présenter et discuter cette question, dans une argumentation approfondie et organisée. La structure de la dissertation comporte une introduction, un développement en plusieurs parties et une conclusion.

• Chacun des quatre parcours associés comporte au moins trois extraits d'autres œuvres. À cela s'ajoute la lecture cursive d'au moins trois autres œuvres intégrales. Enfin, des textes complémentaires seront aussi étudiés tout au long de l'année. Vous disposez donc de plusieurs **exemples maîtrisés** par sujet de dissertation, afin de nourrir votre raisonnement d'arguments solides.

I. Analyser le sujet

• Le sujet peut être une simple **question**, mais aussi une **consigne** à l'impératif (« discutez », « analysez », etc.), lesquelles peuvent inclure une **citation**.

• Abordez le sujet sans idée préconçue. Il faut analyser les termes exacts de la question. S'il s'agit d'une citation, toute connaissance sur son auteur, voire sur l'œuvre dont elle est issue, s'avèrera utile. Arrêtez-vous sur chaque terme du sujet en vous demandant ce qu'il implique. Soyez attentif aux expressions employées : « Dans quelle mesure… », « Peut-on vraiment dire… ». S'agit-il de réfuter une thèse, de la discuter, de la soutenir ?

• Dès la lecture du sujet, notez au brouillon les idées qui vous viennent immédiatement à l'esprit : vous en écarterez sûrement certaines, mais cela vous permettra de solliciter rapidement vos ressources.

II. Construire le plan

On distingue principalement deux types de plan. Il est conseillé de faire six ou neuf sous-parties, réparties en deux ou trois parties.

• **Le plan dialectique** confronte différentes thèses, avant que ne soit donné un avis personnel. Il concerne les **questions fermées**, qui appellent une réponse par « oui » ou « non ». En général, on commence par soutenir une thèse en première partie avant de la nuancer en deuxième partie. Dans un troisième temps, on décale un petit peu les termes du sujet. Il faut être extrêmement attentif à ne pas vous contredire d'une partie à l'autre.

• **Le plan thématique (ou analytique)** organise un raisonnement à l'appui d'une thèse, tentant d'en dégager tous les aspects de façon cohérente. Toutes les questions ouvertes se prêtent à ce type de plan. L'astuce consiste alors à trouver trois parties qui correspondent à des niveaux d'analyse différents. Le plan doit être construit selon une progression logique : on part toujours du plus simple pour aller vers le plus complexe. Le plan achevé, toutes vos idées doivent y avoir trouvé leur place.

III. Rédiger l'introduction et la conclusion

• Pour **l'introduction**, procédez en plusieurs étapes : **amenez le sujet, dégagez la problématique, annoncez le plan**. Vous devez situer le sujet dans son contexte (histoire littéraire, événements historiques, etc.) en montrant qu'il a un intérêt. Les phrases trop vagues et

ZOOM SUR…

L'oral de français : une question de fond et de forme.

Si l'examinateur juge avant tout de vos aptitudes et connaissances, il sera sensible également à la façon dont vous vous présenterez, à votre comportement face au sujet et face à lui. Consciemment ou non, il sera influencé par votre ton, votre façon de vous tenir, etc. Voici quelques conseils pour vous y préparer.

À l'oral, vous êtes évalués à la fois sur le contenu de ce que vous dites, les connaissances que vous avez accumulées tout au long de votre scolarité, mais aussi sur la forme de votre exposé, la manière dont vous vous exprimez.

Faites attention à ne pas parler trop vite et à **bien articuler** en posant votre voix : non seulement cela permettra à l'examinateur de comprendre sans difficulté ce que vous dites, mais cela vous aidera aussi à avoir confiance en vous.

Par ailleurs, sachez que **la qualité de votre raisonnement et votre aptitude à présenter des arguments de manière ordonnée** sont très largement pris en compte dans la notation. Pensez-y au moment de la préparation et, dans le fil de votre exposé, utilisez des mots de liaison : cela donnera le sentiment à l'examinateur que votre pensée est structurée, que vous savez où vous allez, et il aura moins de mal à vous suivre que si vous passez sans transition d'une idée à l'autre. N'hésitez pas à écrire sur votre brouillon ces connecteurs logiques pour ne pas oublier de les employer le moment venu !

N'ayez pas peur enfin de ménager **quelques silences** (pas trop longs, tout de même…) après votre introduction, entre les différentes parties de votre exposé, et avant la conclusion. De la même manière que vous sautez des lignes à l'écrit sur votre copie, **cette pause assumée montrera que vous avez la maîtrise de votre discours** et signifiera clairement que vous passez à une autre étape de votre raisonnement.

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

générales sont à proscrire. Ensuite, reformulez ou citez la phrase du sujet : s'il s'agit d'une citation un peu longue, vous pouvez la tronquer en conservant les mots essentiels. Dégager la problématique revient à montrer en quoi la question posée par le sujet donne matière à réfléchir. Cette étape doit vous permettre d'indiquer dans quel sens va progresser votre argumentation. On peut formuler la problématique sous forme d'une ou plusieurs questions. Enfin, il faut annoncer votre plan, en mettant l'accent sur les articulations logiques entre les parties.

• **La conclusion** est peut-être la dernière étape de la dissertation, mais ce n'est pas la moins importante. C'est sur cette **note finale** que le correcteur restera. Il est conseillé de rédiger au brouillon la conclusion, avant même de commencer le développement. Vous saurez ainsi dès le départ où vous souhaitez aboutir. La conclusion a une double fonction : d'une part récapituler le chemin parcouru en mettant l'accent sur ce que vous avez démontré ; d'autre part, élargir le sujet, par exemple en évoquant une autre œuvre du même auteur, un courant littéraire qui s'est opposé par la suite à celui dont vous avez parlé.

IV. Rédiger le développement

L'organisation générale du développement doit montrer que votre dissertation est cohérente et progresse : chaque partie ou sous-partie s'achève sur une transition qui récapitule ce qui vient d'être dit et fait le lien avec la partie suivante. Il est important d'illustrer chaque idée par des **exemples**, qui doivent être concis et présentés uniquement en fonction de l'idée qu'ils servent. Si vous choisissez d'introduire des citations, veillez à bien leur attribuer un auteur, à les mettre entre guillemets, à les retranscrire à la lettre et à signaler par des crochets tout passage supprimé. Pensez à soigner la présentation en aérant votre devoir par des sauts de lignes.

Le commentaire de texte

• Un commentaire de texte consiste à montrer **de façon développée, littéraire et riche** que l'on a compris le texte proposé et que l'on est capable de l'analyser logiquement. On est évalué non seulement sur son contenu, mais aussi sur sa structure. Il faut proposer une introduction, deux ou trois parties (de deux ou trois sous-parties) dans le développement et une conclusion.

• **Lisez d'abord le texte une ou deux fois** en vous assurant de l'avoir bien compris. La lecture doit être active : n'hésitez pas à surligner ou à annoter le texte. Faites ensuite **un brouillon d'idées** en ayant l'objectif de **trouver un plan, une problématique et des remarques pertinentes sur le texte**. Il est conseillé de rédiger l'introduction au brouillon d'abord. Rédigez enfin au propre.

I. Conseils pour le brouillon

• Commencez par **résumer le texte** en une phrase, ou son thème principal : ce qui constitue le premier niveau de lecture. Cela vous aidera pour trouver la problématique et à présenter le texte dans l'introduction.

• Ensuite, faites un relevé des procédés poétiques, romanesques, théâtraux ou argumentatifs et cherchez un plan.

Trois types de procédés peuvent être relevés :

L'IMPORTANCE DE LA PRÉPARATION ET DU BROUILLON

Bien sûr, tout se joue au moment où vous passez devant l'examinateur. Mais la préparation est un moment indispensable pour mettre toutes les chances de votre côté. Alors, utilisez bien le temps qui vous est imparti. Si besoin, commencez par vous relaxer en respirant profondément, puis lisez tranquillement l'énoncé du sujet.

Notez quelques idées en vrac avant de réfléchir à l'organisation de votre exposé. Préparez-vous alors un brouillon clair, qui vous servira d'appui pendant tout le temps de l'épreuve. N'hésitez pas à écrire gros, uniquement sur le recto et en numérotant les pages : cela vous évitera de mélanger vos feuilles et de commencer votre exposé par la conclusion…

Vous n'avez pas le temps de tout rédiger, mais prenez soin d'écrire entièrement votre introduction : vous vous sentirez plus à l'aise pour commencer, sans oublier pour autant de lever les yeux vers l'examinateur. De plus, celui-ci aura une meilleure impression si vous débutez d'un ton assuré, grâce à votre brouillon rédigé, que si vous vous lancez dans une improvisation plus hasardeuse…

Pour le corps de votre exposé, utilisez en revanche la technique de prise de notes, en soulignant les idées phares, et en mettant en avant les transitions entre chaque idée ou chaque partie : écrivez les mots de liaison, pour que votre interlocuteur puisse facilement suivre le cheminement de votre pensée.

Inscrivez sur votre brouillon le mot « conclusion » et, lors de l'oral, n'hésitez pas à employer une formule du type « j'en viens à la conclusion » ou « en conclusion, on peut dire que… ». Vous signifierez ainsi clairement à l'examinateur que votre exposé touche à sa fin.

Ainsi muni d'un brouillon clair et bien organisé, vous aurez moins de mal à prendre de l'assurance lors de l'épreuve. Car si jamais vous perdez un peu le fil, vous savez que vous pourrez vous raccrocher à lui. Comme une soupape de sécurité, il vous évitera de paniquer.

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

• **les procédés grammaticaux :** temps verbaux, fonction, nature, ponctuation, etc. ;
• **les figures de style :** métaphores, hyperboles, comparaisons, énumération, anaphore, litote, etc. ;
• **les procédés liés au genre littéraire étudié :** procédés théâtraux, poétiques, romanesques ou argumentatifs.

II. Construire le plan

• Idéalement, un plan de commentaire comporte six ou neuf sous-parties, réparties en deux ou trois parties. La première partie constitue le premier niveau d'analyse, la deuxième correspond à un niveau de lecture plus subtil, plus complexe. La troisième va encore plus loin.
• La première ou deuxième partie peuvent prendre pour appui une **notion fondamentale** liée au genre étudié. Par exemple : le jeu sur les sonorités d'un poème. Pour la troisième partie, pensez aux grandes problématiques liées aux **genres littéraires** étudiés en classe. Les sous-parties doivent être en rapport très clair avec le titre de la partie concernée. Par ailleurs, les registres dominants des textes peuvent souvent servir à constituer une deuxième ou une troisième partie (comique, pathétique, tragique, épique, lyrique…).

III. Rédiger l'introduction et la conclusion

• Pour **l'introduction**, les étapes à suivre sont les suivantes :
  • commencez par une entrée en matière, dans laquelle vous pouvez faire une ou deux phrases sur le genre littéraire étudié (poésie, roman, théâtre, discours…). Essayer de relier cette entrée en matière avec le texte étudié ;
  • présentez l'auteur et l'extrait, en résumant le texte de la façon la plus synthétique possible (deux ou trois phrases) ;
  • présentez votre problématique, qui peut être introduite par « Ainsi, en quoi… ? », ou « Ainsi, dans quelle mesure… ? ». On peut aussi utiliser la forme indirecte : « Nous montrerons… » ;
  • annoncez le plan, en rédigeant soit une phrase par partie annoncée, soit une seule phrase.
• En **conclusion**, résumez les deux ou trois grandes parties de votre devoir en les reliant à la problématique, puis faites une ouverture sur un autre texte du même genre, en formulant bien le lien que celui-ci entretient avec le texte commenté.

IV. Rédiger le développement

• La première (et parfois deuxième) phrase de chaque sous-partie correspond au titre de celle-ci en lien avec le titre de la partie et avec la problématique. On y donne l'idée directrice de la partie.
• Ensuite, alternez (dans l'ordre que vous voulez) citation **courte** (ou plusieurs mots, comme des champs lexicaux) et **analyse de cette citation par un procédé littéraire ou grammatical, ou par une interprétation personnelle.** Chacune de vos citations doit être impérativement expliquée. Chaque sous-partie constitue un bloc dans lequel vous ne sautez pas de lignes et ne faites pas d'alinéa. On met un alinéa au début des sous-parties, et c'est tout. N'intégrez aucun tiret dans votre rédaction.

L'épreuve orale

L'épreuve orale permet d'apprécier la qualité de l'expression orale du candidat ainsi que sa capacité à développer un propos et à dialoguer avec l'examinateur. Elle est précédée d'un temps de préparation de 30 minutes et composée de deux parties qui s'enchaînent : l'exposé (12 minutes) et la présentation d'une œuvre (8 minutes).

I. La structure de l'épreuve

• L'épreuve se fonde sur le descriptif des activités remis par votre professeur de français. Il rend compte du travail mené avec la classe durant l'année de 1re. Il récapitule les œuvres et les textes étudiés, en précisant ceux qui ont fait l'objet d'une étude détaillée. Vous serez conduit à commenter l'un d'entre eux lors de l'exposé, en première partie de l'épreuve. Ce descriptif comporte également une partie individuelle indiquant l'œuvre choisie par le candidat parmi les lectures cursives obligatoires ou les lectures étudiées en classe. Vous présenterez cette œuvre lors de la seconde partie de l'épreuve.

Première partie de l'épreuve

Vous lisez à voix haute le texte choisi par l'examinateur, après l'avoir situé brièvement dans l'œuvre ou le parcours associé. Vous faites ensuite une explication linéaire d'un passage d'une vingtaine de lignes, sélectionné par l'examinateur dans le texte. Vous répondez enfin à la question de grammaire posée par l'examinateur au moment du tirage. La question porte uniquement sur le texte : elle vise l'analyse syntaxique d'une courte phrase ou d'une partie de phrase.

COACHING

10 conseils pour faire bonne impression à l'oral.

1. ARRIVEZ À L'HEURE

Cela peut paraître évident ! Sauf cas de force majeure, si vous arrivez en retard, vous aurez déjà fait mauvaise impression… avant même d'avoir ouvert la bouche !

2. AVANT DE PASSER, RESTEZ CONCENTRÉ

Avant de passer l'épreuve, vous devrez probablement attendre dans un couloir, ou dans une salle, le plus souvent avec d'autres candidats. Durant ces instants, il est important de rester concentré, de rassembler calmement ses idées. Chercher, par exemple, des informations auprès des autres candidats (sur l'examinateur, les questions qu'il pose, etc.) ne peut que vous stresser davantage et ne vous apportera rien.

3. RESTEZ NATUREL

Choisissez une tenue correcte mais dans laquelle vous êtes à l'aise. Ne forcez pas le ton de votre voix.

4. SOYEZ POLI ET SOURIANT

Ce n'est pas parce que vous êtes stressé, fatigué, angoissé ou au contraire trop sûr de vous qu'il faut en oublier la politesse. Rester correct et aimable, toujours poli sans obséquiosité ne peut que vous être favorable.

5. MAÎTRISEZ VOTRE STRESS

Le trac, tout le monde l'a, même ceux qui ont l'air très à l'aise. La difficulté, c'est de le surmonter. Il existe quelques techniques simples pour essayer : respirez à fond, évitez de trop bouger, installez-vous correctement sur votre chaise, parlez calmement. Concentrez-vous sur ce que vous avez à faire et sur ce que vous voulez dire, plutôt que sur l'air plus ou moins « sympathique » de votre examinateur.

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Seconde partie de l'épreuve

Vous présentez l'œuvre que vous avez choisie, et vous vous entretenez à ce sujet avec l'examinateur.

II. L'exposé (10 points)

• Le passage que vous aurez à expliquer est tiré de la liste d'œuvres et de textes que vous avez étudiés au cours de l'année. Lisez attentivement le texte plusieurs fois en mobilisant vos connaissances sur l'auteur, le genre, la période, la forme, etc. Au fil de la lecture, n'hésitez pas à annoter le texte. Listez au brouillon les premières idées qui vous viennent.

• Il faut dégager un axe de lecture, une perspective qui orientera votre explication et montrera l'intérêt du passage étudié. Pour déterminer cet axe, posez-vous des questions : Qui parle ? De quoi ? Quel est l'enjeu du texte ? Quel est son plan (les différents mouvements du passage) ? Quel registre et quelle tonalité sont employés ? En quoi ce passage est-il caractéristique d'un mouvement ou d'un genre ?

• La lecture méthodique est structurée en quatre étapes :

  • l'introduction situe le texte dans l'œuvre et dans l'histoire littéraire ;

  • la lecture à haute voix doit montrer que vous comprenez le sens du texte et respectez son ton, sa forme, etc. (en poésie, faites attention en particulier au mètre du vers) ;

  • l'analyse proprement dite développe votre axe de lecture ;

  • la conclusion récapitule les points les plus importants et tente une ouverture vers d'autres problématiques ou d'autres textes.

• Pour développer votre axe de lecture, vous devez suivre l'ordre du texte.

III. La question de grammaire (2 points)

La question de grammaire porte sur un extrait du texte, souvent une phrase courte. Lisez-la attentivement et définissez le type de question posée (fonction ou nature d'un mot ou groupe de mots, construction d'une phrase, valeurs de temps verbaux).

IV. La présentation d'une œuvre choisie (8 points)

La présentation de l'œuvre que vous avez choisie doit être méthodique. Deux étapes sont conseillées :

Situation et analyse de l'œuvre

Rappelez-en l'auteur, le titre, la date, le genre, le mouvement littéraire et le contexte, dites de quoi elle parle, en suivant par exemple un schéma narratif ou actanciel, évoquez son intérêt et ses particularités. Par exemple, vous pouvez en souligner les significations majeures. Enfin, vous pouvez commenter le style, le genre, les tonalités, les registres, les images…

Raisons de son choix

• Revenez sur vos impressions de lecture, vos émotions, l'éventuelle identification à un personnage ou à une situation. Vous devez souligner tout ce qui a résonné en vous. Tout en nuançant, vous pouvez exprimer un jugement sur l'œuvre, sans jamais tomber dans la caricature « positif / négatif ». Préférez distinguer ce qui vous a touché, par rapport à ce qui vous a laissé plus indifférent. Enfin, expliquez pourquoi cette œuvre peut encore plaire aux lecteurs d'aujourd'hui, voire les éclairer.

• L'examinateur vous posera ensuite plusieurs questions, qui vérifieront votre bonne maîtrise de l'œuvre présentée. Écoutez-les attentivement et répondez-y à l'aide d'arguments précis. Tâchez d'approfondir et de toujours nuancer vos propos.

ATTENTION !

Dans la préparation de son cours, le professeur de la classe a lui-même le choix entre trois œuvres (et leur parcours associé) proposés par le programme national pour chacun des quatre objets d'étude (poésie, roman, théâtre et littérature d'idées). Ainsi, le jour du baccalauréat, vous aurez **le choix entre trois sujets** (chacun sur le même objet d'étude). Il s'agira évidemment de ne pas vous tromper et de choisir le sujet qui correspond au parcours étudié au cours de l'année.

6. APPORTEZ VOTRE MATÉRIEL

Rien de plus agaçant pour un examinateur qu'un candidat qui n'a pas de quoi noter, qui fouille dans son sac à la recherche d'une gomme ou – pire – de sa liste de textes. Et ne pas avoir ses affaires, c'est aussi source de stress pour le candidat… !

7. UTILISEZ PLEINEMENT LE TEMPS DE PRÉPARATION

Vous avez en général autour de 20 minutes de préparation. Mettez ce temps à profit pour élaborer un plan. Ne rédigez surtout pas l'ensemble de votre réponse, notez uniquement quelques points de repère et les transitions. En revanche, réfléchissez aux mots que vous allez utiliser et aux différentes questions que l'examinateur pourrait vous poser.

8. SOYEZ INTÉRESSANT

Pensez que l'examinateur a beaucoup de candidats à voir dans la journée, essayez donc de susciter son intérêt. Parlez-lui posément en le regardant. Ne lisez pas vos notes car cela donne un ton monocorde très ennuyeux à écouter. Au contraire, n'hésitez pas à improviser pour rendre votre discours plus vivant.

9. SOYEZ CONFIANT… MAIS PAS ARROGANT

Il ne faut pas arriver non plus trop sûr de vous le jour de l'oral. L'examinateur est là pour estimer vos connaissances à leur juste valeur, ni pour vous « aider » ni pour vous « sacquer ». En d'autres termes, prenez conscience qu'il s'agit là d'une véritable épreuve, aussi importante que l'écrit qui se prépare avec sérieux et motivation.

10. APRÈS L'ÉPREUVE, NE VOYEZ PAS TOUT EN NOIR

Si l'examinateur vous a posé des questions, ce n'est pas forcément parce que votre exposé était insuffisant… S'il ne souriait pas, ce n'est pas parce qu'il ne vous « aimait » pas, etc. Faites la chasse aux idées sombres.

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Crédits iconographiques

Couverture

© martin-dm/iStock

Le roman et le récit du Moyen Âge au XXIe siècle

p. 6 : Mme de Lafayette DR – p. 8 : Balzac © Getty Images/Photos.com/Thinkstock
p. 10 : Portrait de Stendhal, 1836 (huile sur toile), Valeri, Silvestro (1814-1902)
©Musée Stendhal, Grenoble, France / Bridgeman Images – p. 12 : ©helovi/iStock
p. 15 : Villa Hadrienne ©AZemdega/iStock – p. 16 : Rimbaud DR

Le théâtre du XVIIe siècle au XXIe siècle

p. 26 : Jean Racine © Getty Images/Photos.com/Thinkstock – p. 28-29 ©gldburger/iStock
p. 30 : Beaumarchais DR – p. 32 Mademoiselle Contat (1760-1813) dans le rôle de Suzanne
dans *Le mariage de Figaro*, École française, XVIIIe siècle, © Musee de la Ville de Paris,
Musee Carnavalet, Paris, France / Bridgeman Images – p. 34 : © aerogondo/iStock
p. 36 théâtre © iStock

La poésie du XIXe siècle au XXIe siècle

p. 46 : Victor Hugo © iStock – p. 48 : Portrait d'Alphonse de Lamartine (1790-1869), 1830 (huile sur toile),
Decaisne, Henri (1799-1852) © Musée Lamartine, Macon, France / Bridgeman Images
p. 50 : Charles Baudelaire DR – p. 52 : Rimbaud DR – p. 54 : Calligramme DR
p. 56 : *Le jeune Bacchus*, Caravage (1571-1610), c. 1589 (huile sur toile), / Galleria degli Uffizi,
Florence, Toscagne, Italie / Bridgeman Images

La littérature d'idées du XVIe au XVIIIe siècle

p. 68 : château de Montaigne © wikimedia commons – p. 70 : Jean de la Fontaine (huile sur toile),
Rigaud, Hyacinthe (1659-1743) © Musée Jean de la Fontaine, Chateau-Thierry, France / Bridgeman Images
p. 72 : Allégorie de la rhétorique DR – p. 74 : Montesquieu (huile sur toile), Ecole française,
(XVIIIe siècle) / Private Collection / Bridgeman Images– p. 76 : © Elenarts/iStock

Grammaire

p. 85 : © fstope123/iStock – © Mykola Sosiukin/iStock – © MediaProduction/iStock
© JazzIRT/iStock – p. 89 : © Image Source/iStock

Le guide pratique

p. 91 : FatCamera/iStock – PeopleImages/iStock– Steve Debenport/iStock – fizkes/iStock
p. 92 : Élèves © iStockphoto – p. 95 : Diplôme DR

Conseils pour se préparer efficacement

p. 2 © CasarsaGuru/iStock ; © Dean Mitchell/iStock ; p. 3 © golibo/iStock ; p. 4 © seb_ra/iStock ;
p. 7 © designer491/iStock ; p. 8 © SIphotography/iStock ; p. 10 © asiseeit/iStock ;
p. 12 © Tomwang112/iStock ; p. 14 © Koldunov/iStock ; p. 15 © PeopleImage/iStock

Message à destination des auteurs des textes figurant dans cet ouvrage ou de leurs ayants-droit : si malgré nos efforts, nous n'avons pas été en mesure de vous contacter afin de formaliser la cession des droits d'exploitation de votre œuvre, nous vous invitons à bien vouloir nous contacter à l'adresse bucquet@lemonde.fr.

EAN : 9782820810052
© rue des écoles – Le Monde, 2019
Éditions rue des écoles – 2 ter, rue des Chantiers – 75005 Paris
Achevé d'imprimer en France en août 2019
Dépôt légal : septembre 2019

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

POUR FAIRE COURT, ÊTRE ASSUREUR MILITANT AUJOURD'HUI C'EST :

MAIF

assureur militant

MAIF - société d'assurance mutuelle à cotisations variables - CS 90000 - 79038 Niort cedex 9. Filia-MAIF - société anonyme au capital de 114 337 500 € entièrement libéré. RCS Niort 341 672 681 - CS 20000 - 79076 Niort cedex 9. Entreprises régies par le Code des assurances.

CAHIER SPÉCIAL

Conseils pour se préparer efficacement

FRANÇAIS 1re

rue des écoles

S'organiser pour mieux réviser

Pendant l'année

Imprégnez-vous du programme de l'année. Les objets d'étude ont déjà été abordés au collège (théâtre, roman, nouvelle, poésie, argumentation) et en seconde (genres et registres, roman et nouvelle, argumentation, éloge et blâme, comédie et tragédie, mouvements littéraires du XIXe et du XXe siècle…). Vous possédez donc déjà des connaissances sur ce programme, mobilisez-les.

Lisez les œuvres intégrales selon les indications de votre professeur en prenant des notes afin d'éclaircir en classe les passages ou les notions qui vous semblent difficiles à comprendre.
Lisez les œuvres proposées en lecture cursive : elles enrichiront vos connaissances sur l'objet d'étude.
Apprenez vos cours régulièrement et activement : chaque fois qu'un texte a été étudié en classe, assurez-vous de l'avoir compris.
Posez-vous à chaque fois la question simple : « Qu'est-ce qui justifie le fait qu'on ait étudié ce texte en classe ? »
La **« fiche synthétique »** est une bonne solution pour s'approprier le texte et en dégager les idées maîtresses : sur une fiche bristol facilement manipulable, notez par exemple le plan de l'explication suivi en classe, les mots-clés (objet d'étude : argumenter,

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

convaincre, persuader, délibérer ; genre : roman ; registre : lyrique ; mouvement littéraire : surréalisme...).

Pour l'oral

À partir de la trame rédigée sur votre fiche, essayez à votre tour de proposer une **explication du texte sans vous référer au cours**.

Quoi qu'il en soit, sachez qu'un extrait dont l'explication en classe a été apprise « passivement » donnera lieu à coup sûr à un rabâchage ennuyeux, et vous serez vite déstabilisé(e) par la question de l'examinateur.

Soignez chaque intervention en classe, développez vos réponses avec clarté et en argumentant. Efforcez-vous d'être précis(e) et clair(e) : chaque prise de parole est pour vous un bon entraînement.

Révisez des points de grammaire régulièrement, car vous ne pourrez pas le faire à la dernière minute, et entraînez-vous à la lecture des textes.

Préparez bien en amont votre présentation de l'œuvre que vous choisirez, en tenant par exemple un carnet de lecture dans lequel vous noterez vos impressions et indiquerez les passages qui vous paraissent particulièrement importants et intéressants.

Pour l'écrit

Après chaque séquence, faites le bilan de l'essentiel à retenir sur une fiche.

Lors des travaux d'écriture (dissertation, commentaire), récapitulez vos points forts et vos points faibles sur l'objet d'étude concerné ; **revoyez ce qui vous a posé un problème** : mobilisation/utilisation des connaissances, compréhension du sujet, méthodologie de l'exercice, outils d'analyse (figures de style, narratologie, argumentation, etc.).

Décembre/janvier

En général, le premier bac blanc écrit se déroule à cette période. C'est l'occasion de tester vos capacités. Évaluez votre

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

gestion du temps pour chaque épreuve : est-ce que je manque de temps ? Est-ce que je termine vite ? Trop vite ? Quelles sont les raisons de cette mauvaise ou de cette bonne gestion du temps ?
Essayez de trouver des solutions pour mieux gérer le temps : se concentrer davantage sur le travail, commencer par ce que vous savez faire, ne pas rédiger un brouillon complet mais un plan détaillé, garder du temps pour relire…
Testez vos connaissances : suis-je capable de trouver les mots-clés du sujet ? Suis-je capable de mobiliser mes connaissances sur le sujet ? Quelles notions, quelles techniques sont bien maîtrisées ? Lesquelles doivent être consolidées ?
Établissez un **programme de travail et de révision** à partir de vos observations, de l'évaluation et des conseils du professeur.

Avril/mai

En général, le second bac blanc écrit se déroule à cette période.
Vérifiez vos progrès dans la gestion du temps, dans la maîtrise des notions et des techniques (analyse du sujet, mobilisation des savoirs, méthodologie de l'écrit).
Effectuez les ajustements nécessaires en vous entraînant avec des **sujets zéro** (corrigés) : commencez par le

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

type d'écrit où vous avez des difficultés. Ensuite, entraînez-vous avec un sujet, réalisé dans les conditions de l'examen. En avril, commencez vos révisions, pour préparer l'oral blanc et l'épreuve officielle (écrit et oral).

Mai/juin

En général, le bac blanc oral se déroule à cette période. C'est l'occasion de vous entraîner dans les conditions de l'examen, notamment pour l'entretien. Revoyez l'essentiel à savoir :

• les **synthèses et les bilans** dans votre cahier et/ou dans votre manuel ;

• les **outils d'analyse** des différents discours (narratif, descriptif, argumentatif), des genres (poésie, théâtre, récit), les figures de style, l'histoire littéraire (les mouvements).

Les lectures faites en début d'année seront lointaines en mai et juin, assurez-vous d'avoir une fiche (en particulier un résumé) qui vous permette de rafraîchir votre mémoire car vous n'aurez pas le temps de tout relire !

Enfin, les **lectures personnelles** que l'enseignant vous aura conseillées seront un atout indéniable, elles enrichiront votre culture, vous permettront de vous démarquer en prouvant à l'examinateur votre intérêt et votre curiosité.

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Créer et utiliser des fiches de révision

Pourquoi créer des fiches de révision ?

Pour vous aider à :

• digérer le cours et en comprendre le sens ;

• trier, ordonner et structurer les connaissances à retenir avant les révisions ;

• mémoriser plus rapidement et plus efficacement pendant les révisions ; retrouver les connaissances pendant l'examen.

Comment les créer ?

En anticipant

Il est nécessaire de les créer bien avant la période de révision. L'idéal étant de les rédiger au fur et à mesure de l'année, assez rapidement après le cours, quand les informations sont encore présentes dans la mémoire.

En prenant le temps nécessaire

Créer des fiches de révision est une première pour beaucoup et demande un certain entraînement. Il vous faut trouver votre style et une bonne présentation. Plus vos fiches vous correspondent (usage de mots-clés, de phrases complètes, de symboles) et plus elles sont construites (mise en page, code couleur, icônes, etc.), plus vous aurez plaisir à les utiliser et à réviser.

En gardant en tête l'objectif de synthèse intelligente

Il n'est pas question de recopier l'intégralité de vos quinze pages de notes avec une écriture assez petite pour que tout tienne sur un format A5. Le travail principal est de faire fonctionner votre intelligence. Commencer par relire avec attention les notes de cours pour en retenir l'essentiel : l'idée générale, la structure et les informations à mémoriser. Cela veut dire aussi que vous avez compris le sujet. S'il y a une zone d'ombre, c'est maintenant qu'il faut la lever, en sollicitant l'aide de l'enseignant, d'un camarade ou d'un forum.

Les fiches de révision classiques

Elles sont faites avec des fiches bristol de format A5, facilement transportables, et nécessitent l'emploi d'un stylo fin et de feutres ou de surligneurs de différentes couleurs.

Les fiches de révision toutes faites, qu'elles viennent d'un(e) ami(e) ou d'un site web fiable, sont utiles pour compléter vos propres fiches de révision mais ne remplaceront jamais le « fait-maison », avec ce petit supplément d'âme indéfinissable.

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Les cartes mentales

Pour ceux qui préfèrent un schéma à de longues explications, une structure radiale plutôt que linéaire, il existe un moyen de créer des **fiches de révision visuelles** très performantes : le « *mind mapping* », littéralement « cartographie de la pensée », et les « *mind maps* », appelées en français « cartes mentales » ou encore « cartes de l'esprit ». Inventée par un étudiant en médecine australien découragé par la somme de connaissances à mémoriser en une année, cette méthode originale a depuis vingt-cinq ans fait ses preuves dans les pays anglo-saxons. En Finlande, la méthode des cartes mentales est même enseignée aux enfants dès le primaire, et c'est, selon son ministre, la raison de sa première place dans le classement des pays de l'OCDE en matière d'éducation. L'efficacité des cartes repose sur leur côté tout-en-un : en une seule page, vous visualisez tous les éléments clés à apprendre, mais aussi les liens entre ces éléments.

Pour créer une carte mentale de révision, prenez une feuille blanche dans le sens panoramique. Placez le titre du cours au centre, dans un rond, et tracez une branche pour chaque partie. L'organisation spatiale se fait dans le sens des aiguilles d'une montre. On crée des rameaux pour chaque sous-partie. On habille les branches avec des mots et/ou des images symboles. Chaque branche et chaque rameau ont une couleur différente.

Vous trouverez sur Internet de nombreux exemples de cartes mentales, en particulier sur les blogs

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

des étudiants en médecine, pour qui les fiches de révision ultra-synthétiques ont une valeur ajoutée capitale.

Les flashcards

Les flashcards nous viennent aussi des pays anglo-saxons, champions de l'organisation. Elles ne remplacent pas les fiches de révision mais en sont le complément ludique.

Une flashcard, littéralement « carte mémoire », est une carte comme on en trouve dans un jeu de cartes classique avec, côté pile, une question et, côté face, la réponse à la question.

Elles reprennent par exemple la structure linéaire d'un commentaire de texte : Titres de parties/Titres de sous-parties/Exemples importants et figures de style.

Par exemple, côté pile, vous écrivez : « À quelle date la tragédie Phèdre de Racine a-t-elle été représentée pour la première fois ? »

Côté face, vous écrivez : « en 1677 ».

Les flashcards sont très efficaces pour

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

de nombreuses raisons. D'abord, elles vous engagent dans un processus de réactivation de la connaissance. Avec une fiche de révision classique, vous avez l'information sous les yeux. Avec les flashcards, vous forcez votre cerveau à parcourir le circuit neuronal et à le consolider. Vous révisez activement.

Ensuite, les flashcards mettent en œuvre un processus de ***chunking***, littéralement « découpage ». Souvent, la masse d'informations à apprendre est trop importante et bloque le processus de mémorisation. Le *chunking* morcelle la masse d'informations en unités, ou en morceaux, plus faciles à digérer et à apprendre. Un bon découpage facilite la compréhension et la mémorisation de l'information.

Enfin, les flashcards permettent de jouer, avec toutes les motivations qui en résultent. Elles sont de ce fait conseillées entre deux temps de révisions intenses, et si possible en groupe, où elles prennent tout leur sens. Essayez, vous comprendrez.

Comment les utiliser

Une fois que vos fiches de révision classiques, cartes mentales ou flashcards ont été créées, appliquez le principe de répétition espacée en les utilisant un premier jour, puis cinq jours après, huit, vingt-cinq jours après, et enfin, quatre mois plus tard.

Pour que le travail de révision soit efficace, fixez-vous une méthode d'utilisation de vos fiches avant de commencer. Certains débutent une séance en imaginant un bouton avec écrit « Mode focus » et appuient mentalement dessus. Ensuite, observez la fiche avec attention et adaptez votre méthode de travail à votre type de mémoire :

si vous avez une mémoire visuelle, lisez la fiche puis fermez les yeux et essayez de restituer ce que vous venez de lire, morceau par morceau ;

si vous avez une mémoire auditive, lisez-la à voix haute et essayez de restituer ce que vous venez de lire, morceau par morceau, à haute voix ;

si vous avez une mémoire du geste, lisez et essayez de restituer ce que vous venez de lire, morceau par morceau, au brouillon.

Ne révisez pas en continu, le cerveau a besoin de repos pour consolider la mémorisation. Toutes les 20 minutes, faites une pause de 5 minutes : bougez, aérez votre espace de travail, respirez profondément. Toutes les 80 minutes, faites une pause plus longue, de 20 minutes.

Sachez que, quel que soit le type choisi, une fiche de révision réussie est claire et se suffit à elle-même. Vous n'aurez plus besoin de ressortir le cours. C'est là son plus grand intérêt.

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Réviser en groupe

S'entraider

Avoir un groupe de camarades de classe est un bon moyen de rester confiant(e) et motivé(e) toute l'année. C'est l'effet de groupe. On apprend à se faire confiance et à compter les uns sur les autres. En cas d'absence d'un des membres du groupe, un autre membre **lui transmettra le cours spontanément**. Un esprit d'équipe se crée au fil des jours. On discute plus librement de nos espoirs et de nos doutes car on vit les mêmes phases de haut et de bas. Comme on partage le même but, on se sent mieux compris(e) que par nos parents ou notre entourage proche, qui ne vivent pas la même chose. Le groupe a deux valeurs ajoutées méconnues : nous maintenir dans la perspective du processus de révision – on est porté par la force du groupe – et maintenir ce lien social dont nous avons tous besoin sans risque de décrocher.

Vous pouvez **partager vos fiches de révision**. Découvrir la façon dont les autres abordent une matière vous permet d'élargir votre compréhension d'une notion car chacun a ses propres idées et ses propres façons de comprendre les choses. Et si vous n'êtes pas d'accord, vous pouvez lancer un débat. Créer une discussion argumentée vous obligera à voir si les bases de connaissances sur lesquelles votre conviction repose sont solides ou si elles méritent d'être révisées. Il est également possible de **vous inspirer des méthodes et astuces de travail** des uns et des autres. Une personne du groupe excelle peut-être à concevoir un calendrier de révision réaliste. Une autre à élaborer des visuels ou des cartes mentales de

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

synthèse très utiles pour réviser. Osez montrer vos talents et les mettre au service des membres du groupe, ils vous en seront reconnaissants et vous augmenterez votre confiance en vous.

Enseigner

L'un des moyens les plus efficaces d'apprendre quelque chose est de l'enseigner. Pour enseigner une notion, vous devez d'abord bien la comprendre, c'est donc un moyen efficace de vérifier ce que vous savez.

Vous pouvez aussi faire une session « enseignement » : chacun sélectionne un sujet, qu'il révise avant, et l'enseigne au groupe comme un prof. La réflexion que vous devez mener pour déterminer le plan du cours, la somme des connaissances à apprendre au groupe et comment leur expliquer les concepts clés est très efficace pour l'apprentissage. Vous identifierez rapidement les lacunes dans vos connaissances et dans votre compréhension, et vous trouverez ainsi les sujets sur lesquels vous devez vous concentrer pour l'examen ou l'évaluation de fin de module. Allez jusqu'à imaginer les questions à leur poser à la fin pour voir s'ils ont tout compris : de cette façon, tout le monde travaille.

Jouer

Les jeux sont très efficaces car le cerveau retient mieux quand il s'amuse : c'est la science qui le dit, alors profitez-en. Et les jeux fonctionnent très bien en groupe. Entendons-nous bien, le conseil n'est pas de faire en fin de chaque session une partie de Mario Kart – quoique, exceptionnellement, cela peut être bon si la pression est trop forte –, le conseil est de jouer à des jeux « ludo-éducatifs » : des jeux au cours desquels vous apprenez quelque chose.

Quelques conseils pour bien gérer le groupe

1. Choisir des personnes en qui vous avez confiance et qui sont positives. Limiter la taille du groupe : quatre personnes est un bon chiffre.

2. Choisir des **lieux de travail les plus éloignés possible des distractions**. C'est pourquoi les bibliothèques sont souvent privilégiées, mais, quel que soit le lieu, les smartphones doivent être mis en mode avion. Et si l'un des membres dispose d'un lieu sympa chez lui, pourquoi ne pas essayer d'en faire un espace pour les révisions du groupe ?

Avantages du groupe et ses différentes formes

Pour convaincre les indécis, retenez que le groupe vous permettra même de résoudre des problèmes qu'aucun(e) de vous ne pouvait résoudre seul(e). En effet, selon les recherches du MIT Media Lab, le groupe est le lieu d'un phénomène étonnant appelé **« intelligence collective »** ou « supplément d'intelligence », l'intelligence du groupe étant plus grande que la somme des intelligences des membres qui la composent.

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Connaître son stress pour mieux l'apprivoiser

Le mécanisme du stress

Le stress est un sentiment très personnel : tout le monde ne stresse pas pour les mêmes raisons et ne gère pas cet état de la même façon. En revanche, la réaction biologique à l'origine de ce malaise est similaire d'un individu à l'autre. Tout commence par un **stimulus** stressant (par exemple la prise de conscience soudaine… que le bac n'est plus que dans deux semaines !!!). Instantanément, le cœur s'emballe, l'estomac se noue et les muscles fléchissent. Lors de cette première **phase d'alerte**, un maximum d'énergie est mis à la disposition de l'organisme pour qu'il puisse réagir vite et bien à la situation.

Une décharge d'**adrénaline** (hormone sécrétée par les glandes surrénales, situées au-dessus des reins), commandée par le cerveau, entraîne une accélération du rythme cardiaque et facilite la libération de sucre par le foie. Les muscles disposent alors de toutes les ressources nécessaires (oxygène et sucre) pour se mettre rapidement en action. Parallèlement, la mémoire, la réflexion et la vision sont améliorées.

Si le stress se poursuit, l'organisme entre dans une **phase de résistance**. Il sollicite de nouvelles ressources énergétiques et tente de rétablir son équilibre. Pour cela, il sécrète des hormones comme le **cortisol**, qui stimule la libération de glucose dans le sang, ou l'endorphine, aux vertus apaisantes. À ce stade, le stress a une action bénéfique sur l'organisme d'un

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Le saviez-vous ?

Le terme *stress* vient de l'ancien français *estrece* qui veut dire « oppression » et est lui-même issu du verbe latin *stringere* signifiant « serrer ». Le mot fait ensuite un détour par l'Angleterre et revient d'outre-Manche avec le sens de « contrainte ». Il est alors utilisé en physique pour désigner une contrainte excessive exercée sur un matériau, conduisant à sa déformation ou à sa rupture. C'est par extension que l'on passe au sens courant, psychologique.

point de vue biologique.

Pourtant, s'il se prolonge davantage, le stress provoque une **phase d'épuisement**. L'organisme n'a plus les ressources énergétiques suffisantes pour continuer à gérer la situation. Par ailleurs, ses défenses immunitaires faiblissent. On devient fatigué, irritable, voire déprimé.

Le stress, ami ou ennemi ?

Lors des phases d'alerte et de résistance, le stress peut aider à avoir les **bons réflexes** face à une situation déstabilisante : trop souvent, on oublie cet **aspect positif** du stress ! Psychologue, psychothérapeute et sophrologue, Patricia Serin[1] souligne que le stress « nous permet d'optimiser nos facultés. Il est normal, et même opportun, de se sentir stressé avant un examen par exemple : l'inverse signifierait que l'on ne se sent pas concerné… »

Mais si la tension est trop importante, le stress devient **nuisible** : on se laisse déborder par lui. À cela, s'ajoutent le niveau de tolérance et l'expérience de chacun. Nous ne sommes pas égaux devant le stress : certains l'encaissent plus longtemps que d'autres.

Le stress modifie le comportement et la perception de l'environnement et cela peut avoir des conséquences néfastes. Ainsi, le **sentiment d'urgence**, ressenti par exemple à l'approche d'un examen, constitue une charge mentale importante qui risque de prendre le pas sur tout le reste : la personne trop stressée néglige alors son sommeil, son alimentation, absorbe des excitants et des drogues (comme le tabac ou l'alcool) au mépris de sa santé et de sa sécurité.

En outre, les capacités d'attention et les stratégies de prise d'information sont dégradées : si le stress a pu servir d'impulsion initiale pour se mettre au travail, il peut nuire à l'assimilation des connaissances et perturber la sérénité des révisions !

1. www.serin-patricia.com

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Sans la refuser, sachez maîtriser votre émotivité !

Comment naissent les émotions ?

Une émotion est déclenchée par une situation, une sensation, ou même seulement une pensée. Ce **stimulus** provoque un signal nerveux qui atteint une partie du cerveau appelée système limbique, et plus précisément un groupe de neurones qui constitue **l'amygdale** (à ne pas confondre avec les amygdales de la gorge qui ne jouent absolument aucun rôle dans la naissance des émotions !).

C'est donc **dans le cerveau** que s'élabore la réponse qui va être diffusée à notre corps par des **neurotransmetteurs**, ces substances chimiques chargées de transmettre l'information d'un neurone à l'autre.

Selon l'endroit où se porte l'influx nerveux, les **réactions physiques** sont bien différentes : le cœur crée des palpitations, les vaisseaux capillaires nous font rougir ou blêmir, le cervelet peut provoquer des tremblements... Ainsi, nous ne réagissons pas tous de la même manière ni avec la même intensité. L'histoire personnelle de chacun entre ici en ligne de compte, en fonction des événements qui nous ont marqués, ou de l'influence de nos proches qui peuvent placer de grandes attentes en nous.

Les comédiens, des pros de la maîtrise des émotions

S'ils ont souvent le trac avant d'entrer sur scène, les comédiens contrôlent leurs émotions quand ils jouent, afin de les transmettre au public et d'incarner leur personnage de manière crédible. Mais ressentent-ils vraiment des émotions ou bien les simulent-ils ?

Ce vieux débat a été clairement formulé au XVIIIe siècle par **Denis Diderot** dans *Le Paradoxe sur le comédien*. Contre l'opinion courante, l'écrivain et philosophe soutient que, pour être convaincant, **le comédien doit faire preuve de sang-froid** et reproduire de façon consciente les passions de son personnage, et non les ressentir lui-même, ce qui l'amènerait à les subir :

« Mais quoi ? dira-t-on, ces accents si plaintifs, si douloureux, que cette mère arrache du fond de ses entrailles, et

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

dont les miennes sont si violemment secouées, ce n'est pas le sentiment actuel qui les produit, ce n'est pas le désespoir qui les inspire ? Nullement ; et la preuve, c'est qu'ils sont mesurés ; qu'ils font partie d'un système de déclamation ; que plus bas ou plus aigus d'une vingtième partie d'un quart de ton, ils sont faux ; qu'ils sont soumis à une loi d'unité ; qu'ils sont, comme dans l'harmonie, préparés et sauvés : qu'ils ne satisfont à toutes les conditions requises que par une longue étude. »

À l'inverse, pour les théoriciens de **l'Actors Studio**, un mouvement né aux États-Unis à la fin des années 1940, le comédien doit **puiser en lui-même des émotions** et les ressentir vraiment pour être à même de les transmettre au public.

Dans tous les cas, quelle que soit la position que l'on adopte dans ce débat, il reste certain que **la pratique théâtrale aide à acquérir de l'assurance**. Bien souvent, les personnes timides parviennent ainsi à se libérer et apprennent à maîtriser leur parole, leur corps et leurs émotions. S'habituer au regard des autres quand on est sur scène permet dès lors de moins craindre cette situation dans la vie quotidienne.

Le saviez-vous ?

Les parents se plaignent parfois des réactions agressives de leurs enfants à l'adolescence. D'après des chercheurs américains et australiens, ces sautes d'humeur seraient dues au fait que certaines parties du cerveau, responsables du contrôle des émotions fortes, ne sont pas encore arrivées à maturité. En proportion, l'amygdale, centre des émotions, est plus grande que la moyenne, d'où l'agressivité manifestée. Le cerveau peut en effet continuer à se développer jusqu'à l'âge de 20 ans.

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.

Table des matières

S'organiser pour mieux réviser 2
Créer et utiliser des fiches de révision 6
Réviser en groupe 10
Connaître son stress pour mieux l'apprivoiser 12
Sans la refuser, sachez maîtriser votre émotivité ! 14

© rue des écoles & *Le Monde*, 2020. Reproduction, diffusion et communication strictement interdites.
Ne peut être vendu séparément.